

Université de Montréal

Symbolique florale dans le tableau de Jean-Baptiste Belin de Fontenay *Vase d'or, fleurs et buste de Louis XIV* (1687)

par

Cui Zhu

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.) en histoire de l'art

Janvier, 2012

© Cui Zhu, 2011

Université de Montréal

Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

Symbolique florale dans le tableau de Jean-Baptiste Belin de Fontenay *Vase d'or, fleurs et buste de Louis XIV* (1687)

Présenté par :

Cui Zhu

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Johanne Lamoureux, président-rapporteur

Luís de Moura Sobral, directeur de recherche

Denis Ribouillaut, membre du jury

RÉSUMÉ

Le tableau de Jean-Baptiste Belin de Fontenay intitulé *Vase d'or, fleurs et buste de Louis XIV* est le morceau de réception que le peintre a présenté à l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1687.

Malheureusement peu étudié, ce tableau n'en comporte pas moins trois problématiques très intéressantes. Tout d'abord, il rassemble trois genres de peinture dans une seule composition : la nature morte, le portrait et la peinture d'histoire, illustrés respectivement par les fleurs, le buste du roi et la pièce d'armure. L'association de ces trois genres dans un tableau de nature morte est peu commune dans la peinture française du 17^e siècle. Il est donc nécessaire de vérifier s'il existe un lien entre les fleurs, l'image de Louis XIV et l'armure. Ensuite, le contraste entre la polychromie des fleurs et la monochromie de la sculpture et de l'ameublement est frappante ; il est possible de lier ce contraste au phénomène des débats entre le dessin et la couleur de l'Académie royale de peinture et de sculpture à la deuxième moitié du 17^e siècle. D'ailleurs, les fleurs, qui n'étaient pas le sujet central dans le programme original de Le Brun, deviennent le sujet principal du tableau et occupent une place plus importante que le buste de Louis XIV. Cette modification n'a cependant pas choqué les juges de l'Académie puisque la toile a été acceptée sans contestation. Elle amène donc à s'interroger sur la hiérarchie des genres de peinture qui est la doctrine officielle de l'Académie royale de peinture et de sculpture de l'époque.

Le noyau de la recherche consiste à vérifier si les fleurs n'occupent qu'une simple fonction décorative ou si elles peuvent être associées à des symboles. Notre recherche examine d'abord l'utilisation des symboles floraux dans la culture française du 17^e siècle. Par la suite, elle étudie cette utilisation dans le domaine politique, à savoir que les fleurs pourraient être liées à la louange de Louis XIV. Enfin, elle analyse les domaines artistiques et esthétiques, c'est-à-dire la façon dont le tableau reflète, par l'utilisation des symboles floraux, l'évolution des théories de l'art, la hiérarchie des genres de peinture et les débats du dessin et de la couleur, en France, durant la deuxième moitié du 17^e siècle.

Mots-clés : Peinture française, Nature morte, Symbolique florale, Belin de Fontenay, Académie royale de peinture et de sculpture

ABSTRACT

The painting by Jean-Baptiste Belin de Fontenay, *Vase d'or, fleurs et buste de Louis XIV*, is a reception piece of the French academician painter to the Académie royale de peinture et de sculpture in 1687.

Unfortunately having been little studied, this painting reveals three very interesting issues. First of all, it contains three kinds of painting in one composition: still life, portrait and history painting, illustrated respectively by the flowers, the bust of Louis XIV and the piece of armor. The combination of these three types in a still life is uncommon in the 17th century French painting. It is therefore necessary to check if there is a link between the flowers, the picture of Louis XIV and the armor. Then, the contrast between the polychrome of the flowers and the monochrome of the sculpture and furniture is striking, it is possible to associate this contrast to the phenomenon of the debates between drawing and color of the Académie royale de peinture et de sculpture during the second half of the 17th century. Moreover, the flowers, which were not the central subject in the original program of Le Brun, become the main subject of the table and occupy a more important place than the bust of Louis XIV. This change has not shocked the judges of the Academy since the painting was accepted without question. It therefore leads to think about the hierarchy of genres of painting, which was the official doctrine of the Académie royale de peinture et de sculpture at the time.

The core of this research is to see if the flowers occupy a mere decorative function, or whether they may be associated with symbols. Our research will verify the employ of floral symbols in French culture of the 17th century and then developed this employ not only in the political field, which means the flowers are in praise of Louis XIV, but also in the aesthetics domain, that is to say how the painting reflects by employing floral symbols the evolution of the theories of art in France during the second half of the 17th century, the hierarchy of genres of painting and the debates between drawing and color.

Key words: French painting, Still life, Flowers symbolic, Belin de Fontenay, Académie royale de peinture et de sculpture.

TABLES DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	i
ABSTRACT	ii
TABLE DES MATIÈRES	iii
LISTE DES FIGURES	vi
REMERCIEMENTS	xi
INTRODUCTION	1
DESCRIPTION DU TABLEAU	1
BIOGRAPHIE DE JEAN-BAPTISTE BELIN DE FONTENAY	2
I – 1. DÉBUT DE LA CARRIÈRE	2
I – 2. À L'ACADÉMIE	2
I – 3. VIE PRIVÉE	4
I – 4. ŒUVRES MAJEURES	4
ÉTAT DE QUESTION ET PROBLÉMATIQUES	6
CADRE THÉORIQUE	7
CHAPITRE I – SYMBOLIQUE FLORALE	11
I – 1. HYPOTHÈSE SUR LA SYMBOLIQUE FLORALE	11
I – 1 – 1. SIMPLE ORNEMENT ?	11
I – 1 – 2. LA CORNE D'ABONDANCE	12
I – 1 – 3. JEAN GARNIER ET <i>PORTRAIT DU ROI AVEC LES INSTRUMENTS DES ARTS</i>	15
I – 2. LA PEINTURE DES FLEURS ET LA SYMBOLIQUE FLORALE AU MOYEN-ÂGE ET À LA RENAISSANCE	18
I – 3. LA PEINTURE DES FLEURS ET LA SYMBOLIQUE FLORALE AU 17 ^E SIÈCLE	20
I – 4. SYMBOLIQUE FLORALE DU 17 ^E SIÈCLE EN FRANCE	22
I – 4 – 1. SYMBOLIQUE FLORALE DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ DU 17 ^E SIÈCLE EN FRANCE	22
I – 4 – 2. PIERRE LE MOYNE ET <i>DE L'ART DES DEVICES</i> (1666)	24
I – 4 – 3. <i>LA CULTURE DES FLEURS</i> (1692)	25
I – 4 – 4. SYMBOLIQUE FLORALE EN PEINTURE ROYALE DE FRANCE	26
I – 5. SYMBOLIQUE FLORALE AVEC LOUIS XIV	28
I – 5 – 1. <i>Hortorum libri IV</i> (1665) DE RENÉ RAPIN ET <i>La Flore sainte et l'apologie de Flore et des floriste contre les critiques</i> (1675) de F.B. SIEUR DE L'ÉCLUSE	28
I – 5 – 2. JACQUES BAILLY ET LES <i>DEVICES POUR LES TAPISSERIES DU ROI</i>	28
I – 5 – 3. JEAN DONNEAU DE VISÉ ET <i>L'HISTOIRE DE LOUIS LE GRAND</i>	30

I – 6. LES FLEURS DANS L’ART DE LA RHÉTORIQUE.....	31
I – 6 – 1. DANS LES DICTIONNAIRES DU 17 ^E SIÈCLE	32
I – 6 – 2. DANS LES LIVRES DE RHÉTORIQUE	32
I – 6 – 3. JEUX FLORAUX	33
CHAPITRE II – SYMBOLIQUE FORALE ET L’IMAGE DU ROI	34
II – 1. LE BUSTE DE LOUIS XIV D'ANTOINE COYSEVOX	34
II – 2. L’ARMURE D’HENRI II ET L’HISTOIRE DE JULES CÉSAR.....	36
II – 3. LE <i>NOUVELLE PANTHEON</i> (1686) DE VERTRON.....	38
II – 4. SYMBOLIQUE FLORALE ET L’IMAGE DE LOUIS XIV	39
II – 4 – 1. SYMBOLIQUE FLORALE	39
II – 4 – 2. LES EFFETS DU SOLEIL	40
II – 4 – 3. LA RÉVOCATION DE L’ÉDIT DE NANTES	43
II – 4 – 4. LES MODERNES DÉPASSENT LES ANCIENS	43
CHAPITRE III – SYMBOLIQUE FLORALE ET LES THÉORIES DE L’ART	45
III – 1. ACADÉMIE ROYALE DE PEINTURE ET DE SCULPTURE AVANT 1663.....	45
III – 1 – 1. FONDATION DE L’ACADÉMIE, SA REVENDICATION ET SIGNIFICATION.....	45
III – 1 – 2. THÉORIE DE L’ART AU DÉBUT DE L’ACADÉMIE.....	46
III – 1 – 3. ACADÉMIE ROYALE ET LA POLITIQUE DE LOUIS XIV	47
III – 2. ACADÉMIE ROYALE DE 1663 À 1668 : LA RÉFORME	48
III – 2 – 1. AUTORITÉ DE L’ACADÉMIE	48
III – 2 – 2. HIÉRARCHIE DES GENRES DE LA PEINTURE D’ANDRÉ FÉLIBIEN	49
III – 2 – 3. HIÉRARCHIE DES GENRES ET LA POLITIQUE DE LOUIS XIV	50
III – 3. LES DÉBATS DU DESSIN ET DE LA COULEUR DE 1666 À 1678.....	52
III – 3 – 1. LA TRADUCTION DE <i>L’ARTE GRAPHICA</i> DE DUFRESNOY PAR ROGER DE PILES 52	
III – 3 – 2. PHILIPPE DE CHAMPAGNE ET LA CONFÉRENCE SUR TITIEN	52
III – 3 – 3. GABRIELLE BLANCHARD ET LA CONFÉRENCE SUR LES MÉRITES DE LA COULEUR	54
III – 3 – 4. CHARLES LE BRUN ET LA CONFÉRENCE SENTIMENT SUR LE DISCOURS DU MÉRITE DE LA COULEUR PAR M. BLANCHARD.....	54
III – 3 – 5. ROGER DE PILES, SON <i>DIALOGUE SUR LE COLORIS</i> ET SA <i>CONVERSATION SUR LA CONNAISSANCE DE LA PEINTURE</i>	55
III – 3 – 6. POUSSINISTES ET RUBÉNISTES	56
III – 3 – 7. CONCLUSION SUR LES DÉBATS DU DESSIN ET DU COLORIS.....	58
III – 4. APOGÉE PRÉCAIRE DE 1678 À 1685.....	60

III – 5. QUERELLES DES ANCIENS ET DES MODERNES 1685-1697	62
III – 6. TRIOMPHE DE ROGER DE PILES ET CONQUÊTE DU COLORIS DANS L’ACADÉMIE 1699	64
III – 6 – 1. LA THÉORIE DE ROGER DE PILES	64
III – 6 – 2. D’ANDRÉ FÉLIBIEN À ROGER DE PILES	65
III – 7. SYMBOLIQUE FLORALE ET THÉORIES DE L’ART	66
III – 7 – 1. LA PRIMAUTÉ DU COLORIS SUR LE DESSIN	66
III – 7 – 2. LE STATUT DE LA NATURE MORTE DANS LA PEINTURE FRANÇAISE À LA SECONDE MOITIÉ DU 17 ^E SIÈCLE	68
CONCLUSION	69
BIBLIOGRAPHIE	72
ANNEXES	i

LISTE DES FIGURES

Figure 1 – Michel-Guillaume Aubert (vers 1700 – 1740), *Portrait de Jean-Baptiste Belin de Fontenay*, taille douce. (Source : DEZALLIER D'ARGENVILLE, Antoine-Joseph (1762), *Abrégé de la vie des plus fameux peintres, avec leurs portraits gravés en taille douce, les indications de leurs principaux ouvrages, quelques réflexions sur leurs caractères, et la manière de connoître les desseins et les tableaux des grands maîtres*, Paris : De Bure l'aîné, p. 240.)

Figure 2 – Jean-Baptiste Belin de Fontenay (Caen 1653 – Paris 1715), *Vase d'or fleurs et buste de Louis XIV*, 1687, huile sur toile, 190 x 162 cm, Musée du Louvre, Paris. N° Inventaire : INV 4464. (Source : Web Gallery of Art, [En ligne], <http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>, consulté le 11 février 2010.)

Figure 3 – Simon Vouet (1590-1649), *La Prudence amène la Paix et l'Abondance*, huile sur toile, Musée du Louvre, Paris. (Source : Agence photo de la Réunion des musées nationaux, [En ligne], <http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=376&FP=33856863&E=2K1KTS2XMXE2F&SID=2K1KTS2XMXE2F&New=T&Pic=56&SubE=2C6NU0CQZ40D>, consulté le 9 décembre 2010.)

Figure 4 – Herman de Loye, d'après Claude de Pyelle et Frédéric Brente, *Le roi vainqueur des Espagnols, pendant la régence d'Anne d'Autriche*, estampe, Château de Versailles et de Trianon, Paris. (Source : Agence photo de la Réunion des musées nationaux, [En ligne], <http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=376&FP=33856863&E=2K1KTS2XMXE2F&SID=2K1KTS2XMXE2F&New=T&Pic=139&SubE=2C6NU0IPIG6R>, consulté le 9 décembre 2010.)

Figure 5 – D'après Charles Le Brun, (1619-1690), *Extrémité de la voûte qui termine la Galerie des Glaces vers le Salon de la Paix du côté des Appartements*, fresque, Château de Versailles et de Trianon, Paris. (Source : Agence photo de la Réunion des musées nationaux, [En ligne], <http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=376&FP=33856863&E=2K1KTS2XMXE2F&SID=2K1KTS2XMXE2F&New=T&Pic=143&SubE=2C6NU0KH50RZ>, consulté le 9 décembre 2010.)

Figure 6 – Arnould de Vuez, *Allégorie de l'alliance de la France et de la Bavière par le mariage du Dauphin*, 1681, huile sur toile, Musée du Louvre, Paris. (Source : Agence photo de la Réunion des musées nationaux, [En ligne], <http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=326&FP=5531819&E=2K1KTS2GMYRBE&SID=2K1KTS2GMYRBE&New=T&Pic=50&SubE=2C6NU0QLYU4Z>, consulté le 12 octobre 2010.)

Figure 7 – Nicolas Robert (1614-1685), *Portrait de Louis XIV*, estampe, Muséum national d'Histoire naturelle, Paris. (Source : Agence photo de la Réunion des musées nationaux, [En ligne], <http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=376&FP=33856863&E=2K1KTS2XMXE2F&SID=2K1KTS2XMXE2F&New=T&Pic=237&SubE=2CLC2SXBLMO>, consulté le 9 décembre 2010.)

Figure 8 – Jean Garnier (1632-1705), *Allégorie à Louis XIV, protecteur des Arts et des Sciences*, 1670, Huile sur toile, 163x 204 cm, Château de Versailles, Paris. N° d'inventaire : MV2184. (Source : Agence photo de la Réunion des musées nationaux, [En ligne], <http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=128&FP=10370727&E=2K1KTS2DMUPCS&SID=2K1KTS2DMUPCS&New=T&Pic=12&SubE=2C6NU0H9VSK2>, consulté le 20 septembre 2010.)

Figure 9 – Jacques Linard (vers 1600-1645), *Les cinq sens et les quatre éléments*, huile sur toile, Musée du Louvre, Paris. (Source : Agence photo de la Réunion des musées nationaux, [En ligne], <http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=23&FP=692320&E=2K1KTSUWGVZCF&SID=2K1KTSUWGVZCF&New=T&Pic=22&SubE=2C6NU0S0R1JS>, consulté le 9 décembre 2010.)

Figure 10 – Jean-Marc Nattier (1685-1766), *Madame Henriette de France, fille de Louis XV, représentée sous la figure de Flore*, 1742, 96 x 151 cm, Château de Versailles, Paris. N° d'inventaire : MV3818. (Source : Agence photo de la Réunion des musées nationaux, [En ligne], <http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=500&FP=163253&E=2K1KTS2N6>

[MCH6&SID=2K1KTS2N6MCH6&New=T&Pic=43&SubE=2C6NU0H0I8FZ](#), consulté le 20 septembre 2010.)

Figure 11 – Antoine Coysevox (1640-1720), *Buste de Louis XIV*, 1686, marbre, Musée des beaux-arts de Dijon, Dijon. N° d’inventaire : 1023. (Source : all-art.org, [En ligne], <http://www.all-art.org/Architecture/19-2.htm>, consulté le 24 septembre 2011.)

Figure 12.1 – D’après les dessins d’Étienne Delaune, *L’Armure d’Henri II, plastron*, 1559, fer, Musée du Louvre, Paris. N° d’inventaire : MR 427. (Source : Agence photo de la Réunion des musées nationaux, [En ligne], <http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=220&FP=13421834&E=2K1KTSUBN8WVY&SID=2K1KTSUBN8WVY&New=T&Pic=14&SubE=2C6NU0VJ3SFJ>, consulté le 4 octobre 2011.)

Figure 12.2 – Détail de la figure 12.1. (Source : Agence photo de la Réunion des musées nationaux, [En ligne], <http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=220&FP=13421834&E=2K1KTSUBN8WVY&SID=2K1KTSUBN8WVY&New=T&Pic=10&SubE=2C6NU0VJ3QRE>, consulté le 4 octobre 2011.)

Figure 13 – Anonyme, *Les Effets du Soleil*, 1680, gravure au burin et à l’eau forte, Bibliothèque nationale de France, Paris. (Source : PRÉAUD, Maxime (1995), *Les Effets du Soleil : Almanachs du règne de Louis XIV*, Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux, p. 68.)

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur de recherche, Monsieur Luís de Moura Sobral, pour sa rigueur intellectuelle et ses conseils pertinents qui m'ont orientée sur le droit chemin. Je le remercie également pour ses encouragements qui m'ont aidée à surmonter les obstacles linguistiques. Son instruction est une richesse inépuisable qui pourrait faire de moi un jour une chercheuse professionnelle.

Je tiens aussi à exprimer ma gratitude envers Madame Betty et Monsieur Olivier Reguin pour leur gentillesse et leur immense aide en matière de langue. Par leur compétence professionnelle en tant que correcteurs spécialisés en histoire de l'art, ils ont rendu mon texte plus cohérent et mon argumentation plus éclairée.

Mes remerciements sont aussi destinés à Nicolas Berthiaume, Lorena Veillette et François Cadorette qui, par amitié pour moi, ont corrigé mon mémoire et m'ont aidé à compenser mes lacunes en ce qui a trait à la langue française puisque ma langue maternelle est le chinois. Merci à Zheng Yu, une compatriote vivant à Paris, qui a, à de nombreuses reprises, courut à la Bibliothèque nationale de France pour aller me chercher des manuscrits ! Merci au département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques qui m'a accordé la bourse départementale !

Enfin, je souhaite offrir mes plus profondes reconnaissances à mes parents, ZHU Dajiang et ZHU Qunying, qui m'ont soutenue tout au long de mes études. Sans leur soutien moral et financier, je n'aurais pu réussir mes projets.

INTRODUCTION

L'objectif du présent mémoire consiste à analyser le tableau *Vase d'or, fleurs et buste de Louis XIV* qui fut réalisé par le peintre français académicien du 17^e siècle Jean-Baptiste Belin de Fontenay. Il s'agit d'une œuvre de présentation lors de la réception du peintre à l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1687.

DESCRIPTION DU TABLEAU *Vase d'or, fleurs et buste de Louis XIV* (1687)

Ce tableau, aujourd'hui conservé au Département de la peinture du Musée du Louvre (numéro d'inventaire : INV 4464), a 190 cm de hauteur et 160 cm de largeur. En arrière-plan à droite se trouvent des colonnes enlacées de festons de fleurs, entre lesquelles se situe un buste en bronze de Louis XIV, sur un haut socle, tournant la tête vers le spectateur, le regardant directement. Au premier plan, un gant et un plastron d'armure décoré d'une scène en relief de l'Antiquité sont posés sur le sol. À la droite de l'armure, des raisins, une poire et une grenade débordent d'une corne d'abondance.

Au centre, posé sur une table, un vase d'or rempli de fleurs en pleine éclosion captive les yeux du spectateur. Des tulipes, des roses, des anémones, des boules de neige et du chèvrefeuille débordent du vase et remplissent l'espace. L'éclairage venu de la gauche fait ressortir les fleurs sur le fond sombre.

Le vase de forme trapue repose sur des pieds en griffes de lion, et il est ciselé de feuilles d'acanthé et de motifs d'oves. Une table se dresse sur des pieds en console ornés de feuilles d'acanthé. Il s'agit d'un meuble typique du « style Louis XIV » qui se caractérise par la symétrie des motifs et la rigueur des règles (Wills 1984 : 340).

BIOGRAPHIE DE JEAN-BAPTISTE BELIN DE FONTENAY

I – 1. DÉBUT DE CARRIÈRE

Jean-Baptiste Belin de Fontenay¹ est né le 9 novembre 1653 à Caen, dans une famille protestante. Son père, Louis Belin de Fontenay (1603-1666), était également peintre. D'après la biographie écrite par Dezallier d'Argenville (1762 : 240), le père a remarqué le talent de son fils pour la peinture de fleurs et de fruits et, voulant le mettre en valeur, l'a envoyé à Paris pour étudier dans l'atelier de Jean-Baptiste Monnoyer, peintre de fleurs fort réputé à cette époque. Toujours selon Dezallier d'Argenville, Belin de Fontenay avait la curiosité des fleurs rares et le goût de s'instruire par la lecture (1762 : 242).

I – 2. À L'ACADÉMIE

Belin apprenait vite. Le 10 mars 1672, il « fût enregistré pour jouir des privilèges portez par les Ordonnance, et a payé l'escu d'ort » (Montaiglon 1878 : 208) à l'Académie. L'acte a été signé par son maître, Jean-Baptiste Monnoyer, et par le secrétaire de l'Académie de l'époque, Henri Testelin. Le 31 octobre 1685, le peintre s'est converti au catholicisme, car « la révocation de l'Édit de Nantes rendait la profession dangereuse et difficile pour un artiste que le roi employait beaucoup » (Jal 1872 : 186). Dix jours après sa conversion, il s'est présenté à l'Académie :

1. Il existe trois différentes orthographes pour le nom du peintre : Belin, Blain, Blin. L'Académie royale de peinture et de sculpture a enregistré dans ses procès-verbaux le peintre avec l'orthographe « Blain ». L'orthographe « Belin » a été proposée pour la première fois par Augustin Jal dans son *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire* (1872) ; l'auteur fait en même temps mention des autres variations. Les autres dictionnaires biographiques du 19^e siècle suivent d'ailleurs ce modèle, à l'instar des *Dictionnaire général des artistes de l'École française* (1882-1885) d'Émile Bellier de La Chavignerie et de Louis Auvray, *Dictionary of Painters and Engravers, biographical and critical* (1886) de Michael Bryan et *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays* (1999) d'Emmanuel Bénézit. Parmi ceux-ci, le premier a expliqué en détail ce problème de l'orthographe de manière à éviter toute confusion. Dans les études modernes, Faré a également traité le problème du nom du peintre dans son ouvrage *La Nature morte en France : son histoire et son évolution du XVII^e siècle au XX^e siècle* (1962). Il a choisi l'orthographe « Blin » en accord avec celle apparue sur l'acte de baptême. Les chercheurs ultérieurs, Claudia Salvi et Elizabeth Hyde, par exemple, suivent la proposition de Faré. Dans la présente thèse de mémoire, on incline pour « Belin ». Ce choix a pour but de rester cohérent avec le nom du peintre apparu dans l'inventaire du Musée du Louvre, l'institution qui conserve aujourd'hui le tableau.

Le sieur Fontenay, Peintre fleuriste, s'est présenté à la compagnie pour y estre reçu si elle l'en juge capable, et luy a faict voir trois tableaux de ses ouvrages, la Compagnie a agréé sa présentation et luy a ordonné de voir Monsieur Le Brun, pour recevoir de lui le sujet du tableau qui doit servir pour sa réception (Montaiglon 1878, t. 2 : 312).²

Le 24 novembre 1685, Belin de Fontenay a été reçu à l'Académie royale de peinture et de sculpture. Le procès-verbal de l'Académie de ce jour-là indique que le peintre devait remettre dans les six mois son œuvre de réception, dont le programme a été fourni par Charles Le Brun :

La Compagnie en laquelle Monsieur Le Brun s'est trouvé lui a donné pour sujet de son tableau de réception de représenter un buste de marbre ou de bronze, qui représente la figure du Roy aux environs duquel buste, il fera plusieurs festons de fleurs et de fruits, des couronnes de lauriers et quelqu'autres ornements convenables (Montaiglon 1878, t. 2 : 312).

Mais ce n'est que deux ans plus tard, le 30 août 1687, que le peintre a présenté son travail.

Le Sieur Jean-Baptiste Blain de Fontenay, Peintre, qui s'est présenté à l'Académie dès le dixiesme Novembre 1685, a apporté cejourd'huy le tableau représentant des fleurs et des fruitz, un buste du Roy et quelques trophées d'armes, qui lui avoit esté ordonné pour sa réception. (Montaiglon 1878, t. 2 : 358).³

Belin de Fontenay a été ainsi reçu académicien « pour avoir scéance dans les assemblées et jouir des privilèges attribués à la dite qualité » (Montaiglon 1878 : 358). En théorie, l'Académie n'acceptait pas de retard pour la remise de morceau de réception, en fonction d'un ordre écrit de Colbert le 16 août 1664 qui serait en vigueur le 1^{er} janvier suivant ; en pratique, les demandes de délais pour la remise de l'œuvre apparaissaient fréquemment dans les procès-verbaux (Schnapper 2004 : 146). Le retard de Belin de Fontenay n'était donc pas un cas isolé.

² Voir l'annexe 1.

³ Voir l'annexe 2.

I – 3. VIE PRIVÉE

Le 16 juin 1687, quelques mois avant la remise du morceau de réception, Belin de Fontenay a épousé Marie Monnoyer, l'une des filles de son maître. Il est alors devenu à la fois l'élève et le gendre de Jean-Baptiste Monnoyer et le 7 mars 1699, s'étant substitué à ce dernier, il est devenu le conseiller de l'Académie. Le lien de parenté avec un peintre déjà renommé n'était pas négligeable en matière de promotion dans les communautés artistiques du 17^e siècle. « [C]omme dans tous les métiers de l'Ancien Régime, la cohésion sociale, les liens de famille, l'endogamie étaient très forts dans ce milieu » (Schnapper 2004 : 266). Ce phénomène d'endogamie est également constaté par Heinich (1993 : 96) dans son ouvrage *Du peintre à l'artiste, artisans et académiciens à l'âge classique*. Dans cet ouvrage, il est mentionné que « 102 des 160 académiciens reçus jusqu'en 1700 avaient dans leur proche famille un ascendant ou un descendant peintre ou sculpteur ». Il n'est donc pas étonnant que Belin de Fontenay ait pris le poste de Monnoyer. Au cours de l'année 1699, Belin de Fontenay est devenu le peintre fleuriste à la Manufacture des Gobelins. Cela lui a permis de recevoir une pension de 400 livres par an. Deux ans plus tard, il obtient le brevet de logement au Louvre (Debaisieux 1965 : 5). Le peintre meurt le 12 février 1715 à Paris, alors qu'il était père de six enfants. L'un de ses fils, Jean-Baptiste Belin de Fontenay II (1688-1730), entreprend la même carrière que son père. C'est l'auteur d'un important livre sur la nature morte du 17^e siècle en France, Michel Faré (1962 : 81-82), qui est parvenu à trouver le plus d'informations concernant la biographie de Belin de Fontenay.

I – 4. ŒUVRES MAJEURES

Devenu peintre ordinaire du roi et académicien, Belin de Fontenay a reçu des commandes royales pour les décorations des châteaux de Versailles, de Marly, de Compiègne, de Fontainebleau et de Trianon. En 1701, il travailla à la décoration de l'escalier de marbre de Versailles ; il dessina le pavé de marbre de la chapelle de Meudon, celui de la chapelle des Invalides ainsi que ses vitraux (Debaisieux 1965 : 5). Il a également collaboré avec son beau-père et son beau-frère afin de faire des cartons pour la Manufacture des Tapisseries des Gobelins ; l'*Audience du Prince*, tapisserie en laine et en soie faisant partie d'une série de chinoiseries, est

une de ses œuvres (Debaisieux 1965 : cat. 5). Il a réalisé durant sa carrière plusieurs peintures de chevalet, dont quelques-unes sont signées, tel le *Portrait de femme entourée de fleurs*, de 1693 (Paris, ministère des Finances, numéro d'inventaire : MV 4373; INV 3521; LP 4990). Ce tableau résulte d'une collaboration étroite entre le peintre Antoine Coypel, qui peignit le portrait, et Belin de Fontenay, qui peignit la guirlande (Debaisieux 1965 : cat. 18).

Héritier du style de son maître Monnoyer, Belin de Fontenay avait le désir de rendre ses tableaux de fleurs somptueux par la sculpture et l'architecture à l'antique, par les étoffes voluptueuses, les trophées de guerre, et par l'orfèvrerie luxueuse. Par conséquent, le peintre suit le courant de peinture de nature morte qui gagne en popularité durant la seconde moitié du 17^e siècle. « Les peintres du siècle de Louis XIV, assurés de maîtriser la nature, ordonneront les fleurs et les fruits selon leurs caprices d'artistes. La nature morte [devient donc] opulente et sensuelle » (Faré 1962 : 115), comme en témoignent plusieurs tableaux de Belin de Fontenay : *Vase d'or, fleurs et fruits*, au Musée du Louvre (numéro d'inventaire : INV 4464 BIS) ; *Fleurs et bas-relief antique*, au Musée des Beaux-arts de Lille (numéro d'inventaire : P357) ; *Fleurs et ananas dans un vase de porphyre*, au Musée national du Château de Fontainebleau (numéro d'inventaire : INV 4465; B1445), etc. Pour donner de la grandeur à ses tableaux telle une peinture de genre noble, le peintre les enrichissait d'orfèvreries luxueuses et d'entablements avec un style antique. La peinture était composée également d'une scène dans un espace ouvert. Les tableaux de Belin de Fontenay servent, souvent pour cette raison, à titre d'exemple du style de la nature morte française à la fin du 17^e siècle par les historiens d'arts. Les peintres de nature morte ne se contentaient pas seulement de tromper l'œil, mais aussi de rivaliser « avec les portraitistes ou les peintres d'histoire par leur sens théâtral de la disposition » tels que Mérot (1994 : 245) a constaté dans son ouvrage *La Peinture française au XVII^e siècle*. D'ailleurs, Belin de Fontenay se caractérise également par « le goût pour les fleurs curieuses, étranges [et] presque fantaisistes » (Faré 1962 : 118). Cette préférence est aussi soulignée dans la biographie de Dezallier d'Argenville (1762 : 242). À la lumière de ces témoignages, un catalogue de ses peintures fut conçu lors d'une exposition du peintre au Musée des beaux-arts de Caen, en 1965.

ÉTAT DE LA QUESTION ET PROBLÉMATIQUES

Le tableau *Vase d'or, fleurs et buste de Louis XIV*, en tant que morceau de réception de Jean-Baptiste Belin de Fontenay à l'Académie royale de peinture et de sculpture, devrait être considéré comme une œuvre importante pour la carrière du peintre et pour son institution. Malheureusement, il n'a pas été suffisamment analysé. La documentation se rapportant au tableau en question ne comporte que deux procès-verbaux de l'Académie royale lors de la réception de Belin de Fontenay en 1685 et de la présentation du tableau au jury en 1687. Dans l'*Abrégé de la vie des plus fameux peintres, avec leurs portraits gravés en taille-douce, les indications de leurs principaux ouvrages, quelques réflexions sur leurs caractères, et la manière de connaître les desseins des grands maîtres* de Dezallier D'Argenville, l'auteur met l'accent sur la carrière de Belin de Fontenay. Quant au morceau de réception du peintre, le biographe (1762 : 241) n'y consacrait qu'une courte description : « Son tableau de réception représente une salle où est placée sur une table couverte d'un tapis de Perse, une grande cuvette remplie de fleurs & de fruits avec des armures dans le bas ; on y voit le portrait de Louis XIV. en buste de bronze placé sur un scabellon. »

Le *Dictionnaire général des artistes de l'École française* (Émile Bellier de La Chavignerie, de Louis Auvray 1882-1885 vol 1 : 62-63) traite en grande partie la question de l'orthographe du peintre. Le tableau en question n'y a donc pas été traité. Par ailleurs, quelques brèves notices sur la vie du peintre se trouvent dans les dictionnaires biographiques du 18^e et du 19^e siècle tels que le *Dictionnaire critique de Biographie et d'Histoire* d'Augustin Jal (1872 : 185-187).

Quant aux recherches contemporaines sur ce tableau, elles ne se retrouvent que dans quelques ouvrages. Dans l'ouvrage de Michel Faré (1962 : 80), *La Nature morte en France, son histoire et son évolution du XVII^e au XX^e siècle*, l'auteur donne une simple description des éléments de la toile. Claudia Salvi (2000 : 215), dans son livre *La Nature morte en France au XVII^e siècle*, explique principalement l'habileté technique du peintre. Alain Mérot (1994 : 245-247) compare le tableau de Belin de Fontenay à un tableau de Jean Garnier, *Allégorie à Louis XIV, protecteur des Arts et des Sciences*, puisque tous les deux ont associé les natures mortes à un portrait de Louis XIV. Pourtant, la comparaison n'a pour but que de souligner la disposition

asymétrique effectuée par Belin de Fontenay, qui agrément le tableau d'une certaine vivacité, en opposition au tableau de Garnier qui pour sa part est plutôt marqué par une disposition symétrique. Le catalogue de l'exposition rétrospective de Belin de Fontenay en 1965 à Caen n'a pas non plus donné plus de détails sur le tableau. Les registres du Musée du Louvre, institution qui conserve le tableau aujourd'hui, ne contiennent que des informations biographiques sur le peintre et une simple description du tableau. Aucune recherche approfondie n'a été, à ce jour, effectuée. D'ailleurs, ni le buste ni l'armure n'ont été identifiés.

Pourtant, c'est un tableau qui s'avère fort intéressant, étant donné trois éléments importants. Tout d'abord, le tableau rassemble trois genres de peinture dans une seule composition : la nature morte, le portrait et la peinture d'histoire, illustrés respectivement par les fleurs, le buste du roi et la pièce d'armure. L'association de ces trois genres dans un tableau de nature morte est peu commune dans la peinture française du 17^e siècle. Il est donc nécessaire de vérifier s'il existe un lien entre les fleurs, l'image de Louis XIV et l'armure. Ensuite, le contraste entre la polychromie des fleurs et la monochromie de la sculpture et de l'ameublement est frappant ; il est possible de lier ce contraste au phénomène des débats entre le dessin et la couleur au sein de l'Académie royale de peinture et de sculpture durant la deuxième moitié du 17^e siècle. D'ailleurs, les fleurs, qui n'étaient pas le sujet central dans le programme original de Le Brun, deviennent le sujet principal du tableau et occupent une place plus importante que le buste de Louis XIV. Cette modification n'a cependant pas choqué les juges de l'Académie, puisque la toile a été acceptée sans contestation. Elle amène donc à s'interroger sur la hiérarchie des genres de peinture — qui est la doctrine officielle de l'Académie royale de peinture et de sculpture de l'époque.

CADRE THÉORIQUE

Ainsi, le noyau de la recherche consiste à vérifier si les fleurs n'occupent qu'une simple fonction décorative ou si elles peuvent être associées à des symboles. Afin de justifier cette hypothèse, il est impératif d'identifier les fleurs principales dans ce tableau et de vérifier l'utilisation des symboles floraux dans la culture française du 17^e siècle.

L'approche de la recherche est inspirée en grande partie du livre d'Elizabeth Hyde intitulé *Cultivated Power, Flower, Culture, and Politics in the Reign of Louis XIV* (2005). Il s'agit d'une étude sur l'utilisation des fleurs pendant le règne de Louis XIV dans l'horticulture et dans les décorations royales en tant qu'objets matériels et objets symboliques à la fois. L'auteure présente également des ouvrages de critique littéraire qu'elle a consultés, dans lesquels il est mentionné que les panégyristes tels que René Rapin, F. B. de l'Écluse, Pierre Le Moyne et Jean Donneau de Visé développaient par les fleurs une communication en faveur de la puissance du règne du Roi-Soleil, de sorte que les représentations de fleurs avaient des enjeux politiques.

Après avoir examiné les ouvrages du 17^e siècle, l'auteure tire la conclusion que l'éclosion des fleurs, qui requiert des conditions de culture extrêmement soignées, représente la paix et la force militaire du royaume français : « Requiring peace and prosperity to flourish, the flowers in the royal parterres allowed the king to celebrate his military successes and subsequent (thought increasingly infrequent) peace treaties » (2005 : 171). Par conséquent, Hyde considère que les décorations florales, dans les œuvres artistiques destinées à la Cour (à l'image des pièces de théâtre et des grands bals), sont aussi le signe de la prospérité et de la richesse de la France de Louis XIV (2005 : 176).

Le champ d'études de Hyde se concentre sur l'utilisation des fleurs en tant que symboles dans la vie royale. Notre recherche développe également cette question dans le domaine politique, à savoir que les fleurs servent à la louange de Louis XIV, mais aussi dans le domaine artistique et esthétique : il s'agit de comprendre comment le tableau reflète l'évolution des théories de l'art dans la France de la deuxième moitié du 17^e siècle au travers de l'utilisation de symboles floraux.

Illustration retirée

Figure 1 : AUBERT, Michel-Guillaume (vers 1700 – 1740), *Portrait de Jean-Baptiste Belin de Fontenay*

Illustration retirée

Figure 2 : BELIN de FONTENAY, Jean-Baptiste (Caen 1653 – Paris 1715), *Vase d'or, fleurs et buste de Louis XIV*, 1687

CHAPITRE I – SYMBOLIQUE FLORALE

Tel que mentionné, le programme du tableau n'a pas été conçu par le peintre : il lui a été fourni par Charles Le Brun, premier peintre du roi et directeur de l'Académie de l'époque. Toutefois, Belin de Fontenay n'a suivi qu'approximativement le programme originel dans la représentation finale : il a placé le vase de fleurs au milieu du tableau (au lieu du portrait du roi) et il a choisi un plastron d'armure en tant qu' « ornements convenables » (Montaiglon 1878, t. 2 : 312). De plus, le peintre a accentué l'importance des fleurs par l'éclairage, de sorte que les fleurs deviennent le sujet principal et central de la représentation. Par conséquent, le tableau doit être considéré comme une peinture de fleurs, soit une peinture de nature morte.

I – 1. HYPOTHÈSE SUR LA SYMBOLIQUE FLORALE

I – 1 – 1. SIMPLE ORNEMENT ?

Il semble que cette modification n'a pas choqué les juges de l'Académie royale puisque l'œuvre a été acceptée. Cela n'est pas totalement incompréhensible. Une des raisons de cette modification n'est pas difficile à saisir : reçu à l'Académie royale en tant que peintre de natures mortes, il est naturel que Belin de Fontenay ait eu l'intention de présenter une toile pour démontrer son aptitude dans cette sphère. La mise au centre des fleurs clarifie le genre du tableau et le distingue du portrait. Or, l'irrégularité d'une telle mise en scène ne s'explique pas suffisamment par le fait que Belin de Fontenay devait soumettre un tableau de nature morte. Le portrait du roi, n'occupant qu'une place marginale, devient un des ornements se subordonnant aux fleurs, tout comme les pièces d'armure au premier plan. En ce qui a trait aux fleurs, elles étaient, à l'origine, des composantes ornementales pour embellir l'image de Louis XIV. Cependant, elles se sont transformées en véritable sujet du tableau. Accompagnées de l'image du roi, de trophées d'armes et de meubles dorés, les fleurs gagnent une somptuosité et une noblesse rarement vues ailleurs.



Illustration retirée

Figure 3 : VOUET, Simon (1590-1649), *La Prudence amène la Paix et l'Abondance*

Des questions doivent être soulevées : l'apparence somptueuse de ces fleurs constitue-t-elle une raison assez solide pour qu'elles soient dignes d'occuper une telle place ? Existait-il de véritables raisons pour la mise en scène de cette toile ? Derrière cette somptuosité extérieure, les fleurs portent-elles un sens caché qui n'a pas encore été découvert ? Les autres éléments de ce tableau relèvent-ils

également d'une symbolique ?

I – 1 – 2. LA CORNE D'ABONDANCE

C'est ainsi que nous commençons à examiner le caractère symbolique de chaque élément dans le tableau. Le symbole le plus aisément repérable est celui de la corne d'abondance placée sous la table. Elle signifie, comme le nom l'indique, l'abondance des richesses. Il s'agit d'une corne de chèvre pleine de fruits et de fleurs. Provenant de la mythologie antique, la corne d'abondance est souvent peinte au 17^e siècle afin de souligner la prospérité du royaume français. Les tableaux dans lesquels on retrouve une telle corne sont nombreux.

Dans *La Prudence amène la Paix et l'Abondance* de Simon Vouet (Fig. 3), la corne est l'attribut de la figure allégorique de l'Abondance accompagnant la figure de la Paix, qui expriment ensemble les résultats du prudent gouvernement du roi français, allégorisé par la déesse assise sur le trône.

Illustration retirée

Figure 4 : Herman de Loye d'après Claude de Pyelle et Frédéric Brente, *Le roi vainqueur des Espagnols*, pendant la régence d'Anne d'Autriche (17^e siècle)

Illustration retirée

Figure 5 : D'après Charles Le Brun, (1619-1690), *Extrémité de la voûte qui termine la galerie des Glaces vers le salon de la Paix du côté des Appartements*

Dans l'estampe d'Herman de Loe d'après Claude de Pyelle et Frédéric Brente, *Le roi vainqueur des Espagnols, pendant la régence d'Anne d'Autriche* (Fig. 4), la corne est aussi l'attribut de l'Abondance. Elle se retrouve dans le ciel au-dessus du roi sur son trône entouré des Espagnols conquis. Elle exprime l'arrivée de l'abondance et des richesses en France après les conquêtes.

Dans les fresques du château de Versailles, la représentation de la corne d'abondance est fréquente. Elle est peinte entre autres à l'extrémité de la voûte qui termine la galerie des Glaces vers le salon de la Paix du côté des Appartements (Fig. 5).



Illustration retirée

Figure 6 : DE VUEZ, Arnould, *Allégorie de l'alliance de la France et de la Bavière par le mariage du Dauphin*, 1681

Dans la toile d'Arnould de Vuez, *Allégorie de l'alliance de la France et de la Bavière par le mariage du Dauphin* (1681) (Fig. 6), la corne est toujours l'attribut de l'Abondance, accompagnée de la figure de la Magnificence et de la Libéralité à la gauche du tableau.

Enfin, la corne d'abondance orne également le portrait de Louis XIV. Dans une estampe de Nicolas Robert (1614-1685), qui représentait Louis XIV dans un médaillon ovale (Fig. 7), s'allongent deux cornes d'abondance en dessous du portrait. Elles symbolisent la prospérité du royaume du Roi-Soleil. Le tableau de Belin de Fontenay suit cette tradition.

I – 1 – 3. JEAN GARNIER ET SON *PORTRAIT DU ROI AVEC LES INSTRUMENTS DES ARTS*



Illustration retirée

Figure 7 : ROBERT, Nicolas (1614-1685), *Portrait de Louis XIV*

Outre la corne d'abondance, les autres éléments dans le tableau de Belin de Fontenay sont également susceptibles d'être interprétés comme étant des symboles. Cette interprétation pourrait être justifiée en comparant le tableau de Belin de Fontenay avec une nature morte de Jean Garnier (1632-1705), *Allégorie à Louis XIV, protecteur des Arts et des Sciences* (1672) (Fig. 8).

En réalité, l'association du portrait de Louis XIV avec les natures mortes est rare. Elle est également très originale dans l'histoire de la peinture de natures mortes en France. Parmi les morceaux de réception à l'Académie royale depuis sa fondation jusqu'en 1800, on ne trouve que deux tableaux qui appliquent cette combinaison. L'une est l'œuvre de Belin de Fontenay, l'autre est celle de Jean Garnier.

Illustration retirée

Figure 8 : GARNIER, Jean (1632-1705), *Allégorie à Louis XIV, protecteur des Arts et des Sciences*, 1672

Reçu à l'Académie royale en tant que peintre de natures mortes en 1670, Jean Garnier a représenté dans son morceau de réception un portrait de Louis XIV en médaillon, entouré d'un violon, d'un globe et de livres. Ce sont des attributs des arts et des sciences. D'après les registres historiques de Guillet de Saint-Georges sur les Conférences de l'Académie (cité par Lichtenstein ; Michel, 2008 : 413), « le roi y est peint dans un ovale et paraît entouré de fruits et de plusieurs instruments de musique, pour signifier, sous un sens allégorique, l'abondance du royaume et l'harmonie ou les parfaits accords qui se rencontrent dans le gouvernement de l'État ». D'ailleurs, le symbolisme du tableau est également relevé dans les études contemporaines. Pour sa part, Faré suggère que les colonnes en arrière-plan et les fruits au premier plan seraient aussi des symboles (Faré 1974 : 253).

En comparant ces deux tableaux, on remarque des similarités entre eux : tous les deux sont des morceaux de réception à l'Académie royale dans la catégorie de la peinture de natures mortes ; ils associent le portrait de Louis XIV avec des éléments propres aux natures mortes ; les fruits et les colonnes se trouvent pareillement alentour du sujet principal, et ils sont chargés de significations particulières. Ces similarités soulèvent une question : si les éléments propres aux natures mortes dans le tableau de Garnier sont des attributs allégoriques, est-ce que les fleurs, dans la toile de Belin de Fontenay, sont parallèlement porteuses de sens caché ? Cette question converge avec nos hypothèses sur la symbolique des fleurs dans le tableau de Belin de Fontenay.

I – 2. LA PEINTURE DES FLEURS ET LA SYMBOLIQUE FLORALE AU MOYEN ÂGE ET À LA RENAISSANCE

La peinture des fleurs trouve son origine dans l'Antiquité. Les Grecs et les Romains décoraient leurs résidences avec des images de fleurs. Elle a subi un déclin au Moyen Âge en raison de sa connotation au paganisme considérée par l'Église. Jusqu'au 10^e siècle, la culture des fleurs regagnait discrètement l'intérêt des gens étant donné que « les réalités immatérielles ne peuvent être saisies que par la médiation des choses matérielles » (Goody : 1994 : 173). Cet intérêt est relayé durant la période gothique par les aristocrates qui ont commandé aux botanistes de répertorier les végétaux de la Création (Le Foll 1997 : 16). Au 13^e siècle, à l'aide de la gravure de bois et de l'imprimerie, les ouvrages au sujet des fleurs sont mis en circulation pour les amateurs en conservant à la fois « qualité esthétique et précision scientifique » (Le Foll 1997 : 17).

Puisqu'au Moyen Âge, tous les objets dans la nature pouvaient être porteurs d'un esprit divin. Il en allait de même dans la peinture de natures mortes, « du Moyen Âge au 17^e siècle, le but essentiel était d'exprimer la pensée plutôt que la forme » (Faré 1962 : 9). Situées aux bordures des enluminures et accompagnées par des textes théologiques et des images religieuses, les fleurs avaient une double fonction. Elles servaient à la fois de décoration et de transmetteurs de messages spirituels. Ainsi, l'emploi de fleurs en tant que symboles est une tradition qui a débuté au Moyen Âge.

D'où provient la symbolique florale chrétienne ? À cette époque, « l'essentiel de la symbolique florale venait de sources littéraires » (Goody 1994 : 199). Le *Cantique des cantiques* a inventé l'image du jardin clos et les théologiens y ont associé le Christ qui est le jardinier des âmes et la Vierge Marie dont sa vertu de la virginité se symbolise par les fleurs.

L'interprétation des symboles floraux s'appuyait sur les vertus médicales attribuées aux plantes. Les traits caractéristiques d'une plante, à l'instar des formes, des couleurs ou des noms, découlent de la volonté de Dieu en ce qui concerne leurs vertus thérapeutiques. Par exemple, les fleurs jaunes étaient considérées comme efficaces contre la jaunisse ; l'hépatique servait de

remède contre les maladies du foie ; la corolle du lis métaphorisait l'idée de la proclamation grâce à sa forme en trompette, etc. (Segal 1997 : 18).

À la Renaissance, la culture des fleurs accroît avec l'importation de nouvelles plantes et avec la croissance des jardins où se trouvent la délectation idéale et la vocation scientifique des aristocrates (Le Foll 1997 : 25). La peinture des fleurs évolue avec le progrès des sciences dans des formes de plus en plus réalistes. En parallèle à ce progrès scientifique, la culture profane se développe et bouleverse la tradition chrétienne. Par conséquent, la symbolique chrétienne se réfugia dans la peinture des fleurs.

Toutefois, la peinture florale se nourrissait de nouvelles sources. La première source est celle des livres d'emblèmes qui, bénéficiant du développement de l'imprimerie, se propageaient en Europe. Provenant de la mythologie et de la littérature antiques, les emblèmes offraient une nouvelle source d'allégories (Tapié 1997 : 133). « Pendant la période transitoire entre les 16^e et 17^e siècles, les spéculations religieuses furent refoulées par une érudition humaniste qui mit subtilement au point les dits emblèmes, symboles représentant des contenus spirituels énigmatiques. » (Schneider 1994 : 17) D'ailleurs, à la suite de la redécouverte de l'Antiquité. Les artistes vont puiser dans la mythologie et l'allégorie. Au début, la peinture des fleurs apparaissait dans les fresques, accompagnant des fresques mythologiques et allégoriques. Les fleurs pouvaient à la fois être interprétées en tant qu'éléments décoratifs ou symboliques.

I – 3. LA PEINTURE DES FLEURS ET LA SYMBOLIQUE FLORALE AU 17^E SIÈCLE

Le nombre de peintures de fleurs devient de plus en plus considérable au 17^e siècle. À la suite de la découverte des Amériques et d'autres territoires et grâce au développement du commerce avec l'Orient, il y a un afflux de nouvelles espèces de fleurs au 17^e siècle en Europe (Lefoll 1997 : 155). En effet, des fleurs exotiques sont importées sur le continent européen. Par la suite, la culture de ces fleurs se répand en Europe et les techniques d'horticulture se perfectionnent. Cet intérêt pour les fleurs débute tout d'abord en Italie pour ensuite s'étendre au reste de l'Europe, notamment aux Pays-Bas.

Ce phénomène se reflète dans la peinture florale par une variété dans le choix des fleurs, une richesse dans les couleurs et une somptuosité dans la composition. Devenue de plus en plus réaliste et décorative, c'est aux Pays-Bas que la peinture florale a connu une éclosion. La peinture des fleurs s'est transformée de vases de fleurs schématiques sur un fond sombre en guirlandes de fleurs exubérantes associées aux scènes religieuses et portraits de noblesse. Les œuvres les plus représentatives de la peinture florale hollandaise du 17^e siècle sont celles de la famille Breughel, dont le père Jan Breughel l'Ancien (1568-1625) avait collaboré avec Rubens pour peindre plusieurs tableaux de fleurs tels que *Madone dans une couronne de fleurs* (vers 620) et *La Sainte Famille dans une couronne de fleurs et fruits* (non daté).

Cela dit, le symbolisme ne disparaît pas de la peinture florale. En effet, le développement de la science botanique ne compromet pas la tradition d'employer une symbolique chrétienne dans la réalisation de tableaux. L'exactitude scientifique des détails des fleurs peut servir à mieux représenter les symboles floraux, comme Tapié indique (1997 : 35) que dans la peinture, « plus réaliste, plus facile se fait l'allusion ».

De plus, étant donné qu'après la Contre-Réforme, la mentalité de la période baroque retourne à celle du Moyen Âge et que la peinture sert à la propagande catholique, « les jésuites font grand usage des images en général, et des fleurs en particulier, messagères des vérités de la religion » (Goody 1994 : 232). Les valeurs décoratives et symboliques coexistaient dans la peinture florale,

et les « peintres et littérateurs infléchissent les symboles en fonction des circonstances » (Sprang ; Brabandère ; Lauwers-Derveaux 1996 : 12).

Ainsi, les symboles floraux du 17^e siècle sont un héritage des traditions du Moyen Âge et de la Renaissance. Celles-ci comprenaient trois différences facettes : chrétienne, mythologique et allégorique. Ces trois facettes coexistaient et s'entremêlaient. Sur le plan géographique, elles se divisaient en deux pôles : dans la peinture florale des écoles du Nord persistait la tradition chrétienne, alors que dans la peinture florale d'Italie, cette tradition est mise de côté en faveur de la mythologie, une source illimitée d'inspiration de la Renaissance (Tapié 1997 : 12).

I – 4. SYMBOLIQUE FLORALE DU 17^E SIÈCLE EN France

I – 4 – 1. SYMBOLIQUE FLORALE DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ DU 17^E SIÈCLE EN France

A la première moitié du 17^e siècle, la nature morte française se caractérisait par une composition sobre et austère. Les fleurs dans un vase ou une corbeille étaient souvent soit intégrées dans une scène de nature morte avec les fruits, soit représentées toutes seules sur un fond noir. Influencée par la peinture flamande, la nature morte française devenait de moins en moins schématique mais de plus en plus riche et exquise. Célèbre pour ses bouquets de fleurs, Jean-Michel Picart (1600-1682) a emprunté dans sa peinture la délicatesse et la subtilité des fleurs dans la peinture florale flamande.

La peinture nature morte française à la première moitié du 17^e siècle est souvent associée aux valeurs morales. L'allégorie des cinq sens et l'allégorie des quatre éléments étaient des thèmes récurrents. Les fleurs, étant donné leur parfum, représentent l'odorat. Les exemples de tableaux qui traitent des cinq sens sont nombreux, une des œuvres majeures est *Les cinq sens* (1638) de Jacques Linard (Fig. 8) :

Illustration retirée

Figure 9 : LINARD, Jacques (vers 1600-1645), *Les cinq sens et les quatre éléments*

En littérature, les symboles floraux apparaissent dans les poésies amoureuses surtout à la fin du 16^e siècle et au début du 17^e siècle. La signification de ces symboles puisait essentiellement dans les textes médiévaux et antiques ainsi que dans les livres d'emblèmes contemporains (Louisson-Lassablière 1982 : 68). Il existait deux tendances d'utilisation de la symbolique florale chez les poètes sous la régence de Marie de Médicis (1610-1631) : l'une est d'« intellectualiser le symbolisme en attribuant à chaque fleur une nuance sentimentale bien spécifique » (Louisson-Lassablière 1982 : 75) de sorte que « la symbolique florale [devienne] un code plus précis » (Louisson-Lassablière 1982 : 75) ; l'autre est de favoriser particulièrement la symbolique mythologique des fleurs dans leurs ouvrages (Louisson-Lassablière 1982 : 75).

La tradition de la symbolique des poésies amoureuses perdurait au 17^e siècle. La *Guirlande de Julie* en témoigne. Il s'agit d'un recueil de poèmes dédiés à Mademoiselle de Rambouillet, Julie-Lucine d'Angennes. Amoureux de la jeune femme, le duc de Montausier a décidé de former un recueil de poésies qu'il lui dédie pour lui faire plaisir. Les fleurs symbolisent à la fois

les vertus et la beauté de la dédicataire. Les illustrations graphiques par Nicolas Robert ont contribué en grande partie à en faire l'un des manuscrits les plus remarquables du 17^e siècle.

Outre la poésie amoureuse, les symboles floraux sont aussi présents dans plusieurs ouvrages littéraires.

I – 4 – 2. PIERRE LE MOYNE *DE L'ART DES DEVISES* (1666)

Le jésuite Pierre Le Moyne a écrit en 1666 le livre *De l'art des devises*. Il s'agit d'un ouvrage sur l'usage et l'histoire des devises. Il est composé de trois parties : dogmatique, critique et historique. Il inclut également trois recueils de devises : *Cabinet de Devises*, *Jardin de Devises* et *Devises royales*. Le deuxième recueil, *Jardin de devises*, comporte des devises sur les fleurs et les plantes. Au total, dix-neuf espèces de fleurs sont rassemblées dans le recueil. Il est une source importante sur l'étude des symboles floraux dans la seconde moitié du 17^e siècle.

À la première page du recueil *Jardin de Devises*, l'auteur (1666 : 380) mentionne qu'« en chaque devise la Fleure parle, toutes ses paroles ont un double sens ; ne luy appartiennent pas plus qu'à la Personne pour qui elle parle ». Une argumentation de l'auteur et une poésie accompagnent chaque devise. Dans l'argumentation accompagnant chaque devise de fleur, le jésuite décrit d'abord les caractéristiques botaniques de la fleur à partir desquelles il présente une allégorie qui sert de métaphore pour une vertu de l'homme. Par exemple, l'anémone symbolisait l'« âme tranquille et modérée⁴ » (Le Moyne 1666 : 386) ; et l'œillet représentait « une vertu qui sait allier de la Charité à la blancheur de l'Innocence⁵ » (Le Moyne 1666 : 402). Quant à la rose,

4. « Il ne se voit point de tissure plus délicate que celle de l'Anemone : le chaud & le froid l'offencent également : & il luy faut pour la conserver une temperation d'air, qui tienne de l'un & de l'autre, & ne soit ny l'un ny l'autre. C'est la propre figure d'une Ame tranquille & modérée : aussi incapable d'excez que deffaut : qui n'agit ny chaudement, ny avec froideur : qui se tient tousiours éloignée des extremitez : & qui ne donne jamais de pres à aucune passion, qui la puisse mettre hors de l'assiette, où la Sagesse la veut. »

5. « La Fable nous veut faire accroire, que la rougeur de la Rose, est du sang d'une Deesse, qui se piqua à ses épines. Mais que diroit elle, si on luy demandoit raison, de ce mélange de rouge & de blanc, qui se voit sur les Œillets, & qui est un des plus agreables jeux de la Nature ? Ne pourroit on point dire, que leur rouge est du feu du Soleil, & leur blanc de la neige de la Lune, qui se plaist de contribuer avecque luy, à la naissance & à l'ornement d'une si aimable fleur ? Ne seroit ce point aussi un jeu de Flore, qui a pris plaisir à faire voire l'éclat de son lait & de son sang, en faisant de l'un & de l'autre la peinture de l'œillet ? De quelque cause que la chose vienne, la Figure est assez noble, pour représenter une Vertu, qui sçait allier l'ardeur de la Charité à la blancheur de l'Innocence : & joindre la Rose de la Patience, comme parlent les Saints Peres, au Lys de la Pureté. »

elle était la métaphore de la beauté suprême et de la chasteté en même temps⁶ (Le Moyne 1666 : 394).

I – 4 – 3. *LA CULTURE DES FLEURS* (1692)

Les *Devises* de Pierre Le Moyne témoignent de la symbolique florale du milieu du 17^e siècle. Un autre livre publié en 1692 aborde l'utilisation du symbolisme. Il s'agit de *La Culture des fleurs, ou il est traité généralement de la maniere de semer, planter, transplanter et conserver toutes sortes de fleurs et arbres ou arbrisseaux à fleurs, connus en France. Et de douze maximes generales desquelles il est necessaire d'être instruit pour pratiquer utilement cette sorte d'agriculture*. L'auteur de cet ouvrage est cependant anonyme.

Comme le titre l'indique, il s'agit d'un manuel de jardinage. Toutefois, dans la préface et la conclusion, l'auteur sous-entend que l'horticulture ne repose pas entièrement sur le simple geste de planter des fleurs. Au contraire, ce geste relève aussi du spirituel. D'après lui, « le monde est le jardin de Dieu⁷ » (1692 : 13) et la nature est la « providence de cet Esprit universel⁸ » (1692 : VI). En tant que merveilles de la nature, les fleurs se nourrissent de l'air et de la terre et éclosent grâce au Soleil. Elles représentent la pureté et la perfection de la nature. Tout comme les rochers et les montagnes dans la nature, les épines et les ronces de leurs tiges, qui sont les métaphores de l'imperfection⁹ (1692 : 10), occultent malheureusement leur beauté et nous empêchent d'admirer leur chasteté. Il faut donc cultiver les fleurs avec soin et sincérité afin de recueillir les merveilles de la nature.

Ensuite, l'auteur fait un rapprochement entre les espèces botaniques et l'homme. Il mentionne aux lecteurs que « [leur] parterre est une figure de [leur] âme » (1692 : 11). Ainsi,

6. « Il ne reste plus de bon mot à dire de la Rose, Sapho l'a déclarée Reyne des Fleurs ; & a dit qu'elle estoit l'œil du Printemps & la Pourpre de la Terre : Un autre eust pû dire, qu'elle est un Escarboucle vivant, une Estoile vegetable, un feu parfumé. Elle peut estre tout cela en Poësie. En cette Devise, elle est la figure de ce bien fragile & dangereux, qui est tout composé de feux & de traits. Ceux qui se permettent d'y jeter la veuë, en doivent demeurer là. Encore ne, le doivent-ils faire que de loin & en passant ; de peur de s'embarrasser dans ses épines. »

7. « Le Monde est le Jardin, où plutôt la Pepiniere de ce grand Dieu, c'est de là qu'il tire tous les jours des fleurs pour les mettre sur les Autels de sa gloire, & pour en faire les ornements de son Paradis ; [...] ».

8. « La nature, ou pour parler plus chrétiennement, la providence de cet Esprit universel, [...] ».

9. « De considerer que sans le Peché, elles ne nous auroient jamais rien couté : Toute la Terre seroit un Jardin de delices, on ne connoitroit point de ronces, ny d'Epines, ny de Chardons : il a fallu que cette Innocence pour avoir soutenu le premier Pecheur, portât de son Createur, depuis la revolte de cet Homme, que Dieu en avoit crée le Maître, & le seul Possesseur avec toute sa Posterité. »

cultiver les fleurs et cueillir leur pureté permet de se purifier l'âme afin de retrouver l'innocence qui prévalait à l'époque précédant la Chute de l'homme.

I – 4 – 4. SYMBOLIQUE FLORALE EN PEINTURE ROYALE DE FRANCE

Dans les portraits de la noblesse et dans les résidences royales, les fleurs, employées en tant que symboles, continuent d'apparaître constamment. Dans les fresques de la galerie des Glaces, comme mentionné au début de ce chapitre, les fleurs qui sont représentées accompagnent souvent des figures allégoriques telles que celle de la Paix. Ces mêmes fleurs, d'autre part, symbolisent la prospérité et la richesse du pays. En même temps, le portrait de *Madame Henriette de France, fille de Louis XV, représentée sous la figure de Flore* (1742) (Fig. 9), de Jean-Marc Nattier, est un exemple de l'apparition d'une autre figure allégorique, celle de Flore dans les portraits de personnages nobles, encore au 18^e siècle.



Illustration retirée

Figure 10 : NATTIER, Jean-Marc (1685-1766), *Madame Henriette de France, fille de Louis XV, représentée sous la figure de Flore*, 1742.

I – 5. SYMBOLIQUE FLORALE AVEC LOUIS XIV

I – 5 – 1. *Hortorum libri IV* (1665) DE RENÉ RAPIN ET *La Flore sainte et l'apologie de Flore et des fleuristes contre les critiques* (1675) DE F. B., SIEUR DE L'ÉCLUSE

Comme nous l'avons vu dans les sections précédentes, les symboles floraux sont présents dans la culture française du 17^e siècle. Ils le sont aussi dans l'aristocratie. Les écrits panégyriques sur Louis XIV peuvent servir d'exemple. Pour René Rapin, l'auteur des *Hortorum libri IV* (1665), la floraison dans les jardins royaux atteste du retour de la paix, de l'ordre et de la justice dans la société française sous le règne du Roi-Soleil (cité par Hyde 2005 : XII). En fait, nous avons déjà vu dans les tableaux de Simon Vouet que les fleurs symbolisent la paix, et il ne s'agit pas là d'un cas à part.

Dans l'autre ouvrage, *La Flore sainte et l'apologie de Flore et des fleuristes contre les critiques : Avec un traité de la culture des principes fleurs* (1675), l'auteur, F. B., Sieur de l'Écluse (cité par Hyde 2005 : 32) compare le roi à l'œillet qui est une fleur associée au Christ. Cette fleur, étant donné sa nature divine, sous-entend la présence de Dieu qui règne sur terre. Cela pourrait expliquer la comparaison entre l'œillet et le roi, puisque ce dernier règne sur terre également. L'auteur (cité par Hyde 2005 : 33) emploie les fleurs en tant que métaphores qui représentent les différents personnages de l'aristocratie : la reine est représentée par la rose ; le dauphin, par la renoncule ; les enfants royaux, par le biais de l'anémone ; et les princes de sang, par le lis et l'iris.

Il existe aussi deux ouvrages dans lesquels des symboles floraux sont employés pour représenter le Roi-Soleil ; il s'agit des *Devises pour les tapisseries du roi*, de Jacques Bailly, et de l'*Histoire de Louis Le Grand*, de Jean Donneau de Visé.

I – 5 – 2. JACQUES BAILLY ET LES DEVISES POUR LES TAPISSERIES DU ROI

Les *Devises pour les tapisseries du roi* ont été publiées en 1668 par la Manufacture royale des Gobelins. Il s'agit d'un recueil de devises qui sont incorporées dans des miniatures réalisées

par Jacques Bailly. Ces miniatures ont été produites à partir de deux programmes dans lesquels Le Brun s'est chargé des dessins et Félibien s'est occupé des descriptions. Les deux programmes ont été conçus en 1665. L'un s'intitule *Les Quatre Éléments peints par M. Le Brun et mis en tapisserie pour Sa Majesté* ; et l'autre s'intitule *Les Quatre Saisons*¹⁰ (Préau 1980 : 58). Dans la version de Jacques Bailly, les devises sont divisées en deux grandes parties : celle des quatre éléments et celle des quatre saisons. L'ensemble des devises forme un portrait idéal de Louis XIV. Les quatre éléments — le feu, l'air, l'eau et la terre — sont représentés à quatre reprises ensemble afin de présenter les quatre vertus du roi : la magnanimité, la valeur, la piété et la bonté. Les devises des saisons, quant à elles, contextualisent ces vertus du roi et exposent, par conséquent, les facettes du personnage en action dans chacune des saisons (Fumaroli 2008 : 427).

Parmi toutes ces devises, neuf sont représentées par un élément végétal qui, à son tour, sous-entend une valeur du roi. Par exemple, le tournesol est utilisé pour représenter la passion amoureuse et fidèle¹¹ du roi (Grivel ; Fumaroli 1988 : planche 19). Pour sa part, le sapin représente son intégrité¹² (Grivel ; Fumaroli 1988 : planche 20). Le parterre printanier sous-entend, quant à lui, que le roi entretient un amour de la terre¹³ (Grivel ; Fumaroli 1988 : planche 26). La beauté et la fierté¹⁴ du roi sont illustrées par le biais de la rose (Grivel ; Fumaroli 1988 : planche 28). L'épi de blé a été employé pour représenter l'abondance¹⁵ (Grivel ; Fumaroli 1988 : planche 30). Pour ce qui est de la candeur et la sincérité¹⁶ du roi, elles furent illustrées par le lis

10. Sébastien Leclerc a gravé cette série d'après la miniature de Jacques Bailly publiée en 1670. La version de Leclerc s'en trouve légèrement modifiée par rapport à celle Bailly au niveau de la composition de l'image, mais l'essentiel restait pareil. (Préaud, 1980 : cat. 1541-1577)

11. « Un girasol, avec ce mot COELESTES SEQUITUR MOTUS pour dire que sa Majesté se conduit par les mouvements du Ciel en toutes ses actions, ainsi que le Girasol suit le mouvement du Soleil qu'il regarde toujours. »

12. « Un Sapin, & ce mot RECTA SE TOLLIT IN ALTVM. Sa Majesté qui se plaist dans les choses grandes & élevées va droit à la gloire, ainsi que le Sapin qui se plaist sur les montagnes les plus hautes, & qui s'élève droit en haut sans jamais se gauchir. »

13. « Des fleurs printannieres dans un Parterre, qui ont pour ame ce mot, TERRÆ AMOR ET DECVS. POUR SIGNIFIER QUE SI LA TERRE AIME LES FLEURS comme ses premieres productions & celles qui font son plus bel ornement, Sa Majesté n'est pas moins l'Amour & l'ornement de toute la terre. »

14. « Une Rose avec ses Espines, & ayant pour ame ces parolles IVNCTA ARMA DECORI. Il se trouve dans la Rose de la beauté & de la fierté tout à la fois, & elle est comme une image de la Paix & de la Guerre jointes ensemble, la mesme chose se peut dire des courses de Bagues & Carrouels qui sont des jeux, mais des jeux militaires ou il faut beaucoup de force & d'adresse dans les armes, avec beaucoup de bonne mine & de bonne grace, qui sont des choses qui se rencontrent souverainement en sa Majesté. »

15. « Une Gerbe de bled, & ce mot VITÆ MELIORIS IN VSVM. Le bled que l'Esté produit ayant succédé au gland dont les premiers hommes se nourrissoient, a rendu la vie plus agreable qu'elle n'estoit auparavant. On peut dire de mesme que le Roy a esté donné à la France pour rendre ses habitants plus heureux qu'ils n'ont jamais esté. »

16. « Un Lis, & ce mot CANDORE OMNIA VINCIT. Le lis qui est le symbole de la candeur & de la sincerité a esté choisy pour represente le procedé noble, sincere & genereux de sa Majesté dans toutes ses Actions. »

(Grivel ; Fumaroli 1988 : planche 31). Finalement, il y a la grenade qui représente la couronne¹⁷ (Grivel ; Fumaroli 1988 : planche 35) ; la vigne qui souligne la vaste « étendue » de l'âme¹⁸ du roi (Grivel ; Fumaroli 1988 : planche 36) et la perce-neige qui évoque son courage et sa persévérance¹⁹ (Grivel ; Fumaroli 1988 : planche 40).

I – 5 – 3. JEAN DONNEAU DE VISÉ ET L'*HISTOIRE DE LOUIS LE GRAND*

Vers la fin du 17^e siècle, un autre ouvrage panégyrique lie les fleurs directement au roi français. Il s'agit de *l'Histoire de Louis le Grand, contenüe dans les rapports qui se trouvent entre ses actions, les qualités, vertus des fleurs, et des plantes* (1688), de Jean Donneau de Visé, fondateur de la gazette *Mercure galant*.

Tout comme Jacques Bailly, Donneau de Visé, dans son ouvrage, présenta lui aussi une vertu du roi à l'aide d'une plante ou d'une fleur. Ainsi employait-il la végétation en tant que métaphore des vertus de son souverain. L'auteur utilisait notamment la vivacité associée à l'anémone pour mettre en valeur la gloire du roi. Peu de temps après avoir été introduite en France, l'anémone devint rapidement admirée comme la gloire du roi qui brillait dès sa jeunesse. En plus, l'anémone est en mesure de vaincre les froideurs de l'hiver et fleurir dans toute sa splendeur, comme le roi qui a surmonté les obstacles surgis à la suite de la mort du premier ministre Mazarin. Année après année, les anémones occupent de plus en plus de place sur le territoire français puisque leurs graines sont semées partout. Cela s'apparente à la béatitude du roi qui peut être ressentie aux quatre coins de la France, appuyée par ses bonnes œuvres de charité (cité par Hyde 2005 : 22-23). Quant à l'œillet, ses couleurs sont si diversifiées que les artistes ne peuvent

17. « Le corps de la Devise est une Grenade un peu entr'ouverte pour laisser voir les graines qu'elle renferme. Ces parolles luy servent d'ame. PRÆSTANT INTERNA CORONE. Pour dire que comme la couronne de la grenade n'est pas comparable aux fruits qu'elle cache au-dedans, puis qu'elle n'en est que l'écorce & le dehors. Il en est de mesme de sa Majesté, qui par les qualitez admirables de sa Personne s'éleve encore davantage au dessus des autres hommes, que par l'éclat de son rang & de sa Couronne. »

18. « Une Vigne de Virginie qui de ses branches couvre une grande Piramide & s'estend encore au dela, on luy a donné pour ame ces parolles CRESCIT IN IMMENSUM. Pour marquer la vaste estendüe de l'Ame & de la puissance de sa Majesté, qui ne trouvant point de bornes en elles mesmes, ne sont limitées que par les sujets ou elles peuvent s'estendre & s'appliquer. »

19. « Une fleur nommée Perceneige, avec ce mot NIL FLORERE VETAT. Cette fleur s'épanoïit au milieu de la neige & malgré les rigueurs de l'hyver ; Ce qui peut se dire de la gloire de sa Majesté, que tous les obstacles ne peuvent empescher d'eclatter, & qui fleurit au milieu des difficultez. »

toutes les peindre. Cela pourrait être comparé aux vertus du roi qui sont si abondantes qu'il est impossible pour les historiens de mettre par écrit chacune d'elles (cité par Hyde 2005 : 287).

Les fleurs, dans ce manuscrit, servent donc à témoigner du succès du règne de Louis XIV. Elles traduisent les accomplissements du roi. La mise en commun de ces fleurs est employée pour exprimer de la gratitude et de la loyauté envers le roi puisque c'est grâce à lui qu'elles peuvent fleurir.

I – 6. LES FLEURS DANS L'ART DE LA RHÉTORIQUE

Les symboles floraux dans les ouvrages mentionnés font un rapprochement entre les qualités des fleurs et celles des hommes. Cependant, il existe au 17^e siècle une autre raison pour laquelle des symboles floraux peuvent être utilisés. En effet, les fleurs peuvent être associées au langage. Dans ce cas, il s'agirait plutôt de l'art de la rhétorique : l'art de savoir s'exprimer en une langue éloquente afin de persuader et convaincre son auditoire.

I – 6 – 1. DANS LES DICTIONNAIRES DU 17^E SIÈCLE

Dans les dictionnaires du 17^e siècle, une des définitions du mot « fleur » est reliée à l'art de la rhétorique. Antoine Furetière (rééd. 1978 : tome II), dans son *Dictionnaire universel* publié en 1692, mentionne que « [l']on appelle fleur de Rhétorique, les figures, les ornements du discours ». Le *Dictionnaire de l'Académie française* (1694) a aussi une définition similaire : « *Fleur*, se dit aussi fig. pour sign. ornement, embellissement. Et dans ce sens, on appelle les Ornements, les embellissements d'un discours, *Des fleurs de Rhétorique, des fleurs de l'éloquence* ». En réalité, les fleurs ont toujours une implication symbolique dans la culture du 17^e siècle. Dans son dictionnaire (1680), Richelet fait la mention que le mot « fleurs » possède des sens étendus qui vont au-delà de la botanique.

I – 6 – 2. DANS LES LIVRES DE RHÉTORIQUE

En réalité, l'alliance entre les fleurs et la rhétorique n'était pas un phénomène nouveau. En effet, en 1658 est publié anonymement à Lyon un livre instructif sur la rhétorique française. Ce livre s'intitule *Le Parterre de la Rhétorique Française, émaillé de toutes les plus belles fleurs d'éloquence qui se rencontrent dans les œuvres des orateurs tant anciens que modernes, ensemble le verger de la poésie, ouvrage très-utile à ceux qui veulent exceller en l'un et l'autre art*. C'est un livre dans lequel est recueilli du vocabulaire appartenant à l'art de la rhétorique. Similaire à la beauté des fleurs ornant la nature, le vocabulaire embellit le discours et le rend plus

convaincant. Le livre est constitué de vingt-quatre chapitres appelés « compartiments ». Chaque compartiment porte comme titre le nom d'une fleur dont la beauté se compare au vocabulaire présenté dans le chapitre. Par exemple, l'œillet relève du vocabulaire de l'interrogation (1659 : 43) ; l'anémone, de celui des exclamations vigoureuses (1659 : 88) ; et les mélanges de fleurs diverses, de celui de l'idée du bon orateur (1659 : 131).

I – 6 – 3. JEUX FLORAUX

Le lien qui unit la rhétorique et les fleurs remonte aux Jeux floraux pratiqués à partir du 14^e siècle à Toulouse. Les Jeux floraux sont une sorte de concours littéraire organisé par un groupe composé de sept juges, soit le Sept du Gai Saber. Pendant le concours, chaque participant composait un poème présentant des thèmes religieux ou mythologiques en faisant l'éloge d'une fleur. Les trois lauréats étaient récompensés par l'obtention de trois fleurs : l'égline, le souci et la violette. Le Sept du Gai Saber s'est transformé en Collège de Gai Saber au 16^e siècle pour ensuite devenir un collège de rhétorique en se combinant à une autre organisation similaire qui s'appelait les Lanternistes. L'art de la rhétorique a toutefois été mis de côté pendant les années 1641 à 1694. Malgré cela, elle garde une place dans la culture française et revient en force par la suite. Le collège de rhétorique s'est transformé le 26 septembre 1694 en Académie des Jeux floraux (Gélis 1981 : 153). Malgré les changements constants dans l'histoire, la tradition des Jeux floraux persiste toujours dans la culture française. Aujourd'hui, l'Académie de Jeux floraux existe toujours en France²⁰.

20. L'Académie des Jeux floraux a un site web officiel : <http://www.jeux-floraux.fr/>, consulté le 22 décembre 2010.

CHAPITRE II – SYMBOLIQUE FORALE ET IMAGE DU ROI

II – 1. LE BUSTE DE LOUIS XIV PAR COYSEVOX

Parmi les nombreuses statues de Louis XIV, il existe un buste sculpté par Antoine Coysevox en 1686 (Keller-Dorian, 1920 : n° 1023) (Fig. 11).

Né à Lyon le 29 septembre 1640, Antoine Coysevox est arrivé à Paris en 1657 et est entré dans l'atelier de Lerambert. Il a reçu le titre de sculpteur du roi en 1666. Après un court séjour à Lyon en 1675-1676, il s'est réinstallé à Paris et a été reçu à l'Académie en 1678.

Son morceau de réception est un buste de Le Brun qui est aujourd'hui conservé au Musée du Louvre. Il est devenu professeur de l'Académie plus tard et recteur en 1694. Mort à Paris le 10 octobre 1720, Antoine Coysevox est l'auteur de nombreuses sculptures célèbres, telles que le bas relief *Victoire de Louis XIV sur les ennemis de la France* (1680) à l'entrée du salon de la Guerre du château de Versailles, et le *Tombeau de Mazarin* (1692). (Souchal, 2005 : 426-427).

Conservée aujourd'hui au Musée des beaux-arts de Dijon (numéro d'inventaire : 1023), le buste a été commandé par le duc de Bourgogne pour la mettre dans la grande salle construite pour la convocation des États du duché de Bourgogne²¹ (Archives de la Côte-d'Or, C. 3. 131,

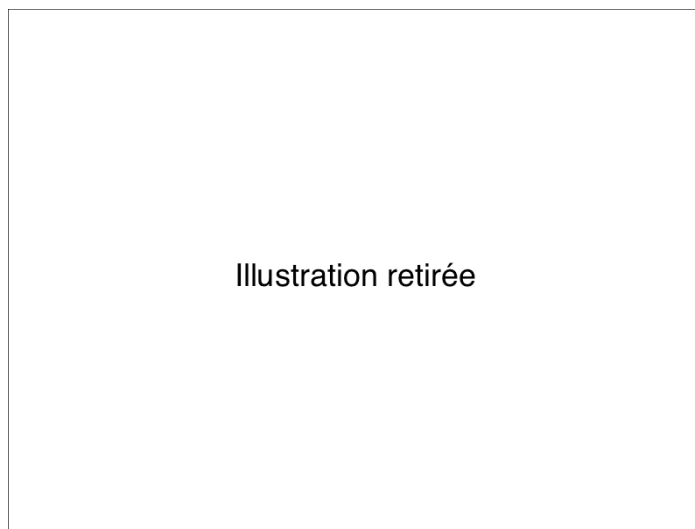


Figure 11 : COYSEVOX, Antoine, *Buste de Louis XIV*, 1686.

21. « Les eslus généraux de Bourgogne, contrée et pays adjacents, ayant esté avertis par S.A.S. Monseigneur le Duc, que dans la grande salle qui se construit nouvellement pour la convocation des Etats du duché de Bourgogne, il seroit à propos d'y mettre un buste de marbre, représentant le portrait de S. M. pour la dignité et ornement du dit lieu, pour aquoy satisfaire ils avoient mandé Antoine COISEVAUX, sculpteur et professeur à l'Académie Royale demeurant à Paris, lequel leur ayant fait tenir un buste de marbre très ressemblant au Roy, lesdits Esleus généraux de

1686, fol. 32, cité par Keller-Dorian 1920 : 49). Cette commande devait faire partie de la campagne des statues de 1685-1686 soutenue par le premier ministre de l'époque, Louvois (1641-1691). La raison pour laquelle cette commande a été faite est que le premier ministre voulait imposer aux régions leur soumission au roi. Par exemple, il voulait qu'une région telle que la Bourgogne, dont une partie avait été récemment intégrée à la France et qui conservait une grande indépendance, se plie à la volonté du roi (Burke 1995 : 99-102). En d'autres mots, il s'agissait de renforcer l'influence du roi dans les régions nouvellement conquises.

Le buste, dans le tableau de Belin de Fontenay, ressemble de manière frappante à l'œuvre de Coysevox. En effet, la perruque du roi, sa cravate de dentelle et le traitement de l'armure sont presque identiques dans les deux œuvres. D'autres éléments sont fortement semblables. Il s'agit du regard du roi et de sa posture légèrement orientée vers la gauche. Ces deux éléments sont présents sur le tableau aussi bien que dans le buste. L'œuvre d'Antoine Coysevox a peut-être même servi de modèle pour le morceau de réception de Belin de Fontenay²².

l'avis de S.A.S. en avoient fait prix avec ledit sieur COISEVAUX, à la somme de 2.200 livres pour le prix du buste et 30 livres tant pour la caisse que pour l'emballage, et œuvre ; 12 mai 1686. »

22. Il existe également deux autres statues de Louis XIV de la main de Coysevox ; une est en marbre et l'autre en bronze. Toutes les deux sont conservées à la Wallace Collection à Londres. À quelques détails près, l'allure générale de ces trois statues est identique. Cependant, les deux autres statues sont datées plus tard que le tableau, celle en marbre, de 1691, et celle en bronze, de 1699.

II – 2. L'ARMURE D'HENRI II ET L'HISTOIRE DE JULES CÉSAR

Le plastron au pied de la table, dans le tableau, provient d'une armure de parade d'Henri II (1519-1559). Réalisée en 1559 (Rieu 1992 : 374), l'armure est aujourd'hui conservée au Musée du Louvre (numéro d'inventaire : MR427). Les illustrations sur l'armure s'inspirent des dessins d'Étienne Delaune et racontent l'histoire de César et de Pompée²³. Le plastron se divise en deux scènes (Fig. 12) : celle de droite (du porteur de l'armure) illustre le moment où César reçoit la tête coupée de Pompée, et celle de gauche représente César rendant le trône d'Égypte à Cléopâtre (Pollet, 1995 : 511-512) puisque cette dernière s'était fait voler son pouvoir par Ptolémée²⁴ (Fig. 12.2).

L'histoire gravée semble faire des rapprochements entre Henri II et Jules César. Jules César fit la guerre à Pompée et à un certain moment, il tenta de se réconcilier avec lui en lui offrant sa fille Julia comme épouse. La même chose se produisit au cours de la vie d'Henri II. En effet, il mena des guerres contre Philippe II d'Espagne et, pour se réconcilier avec lui, il offrit sa fille Élisabeth au roi d'Espagne. D'après Josiane Rieu (1992 : 374), la création de l'armure montre qu'il « pourrait s'agir d'un avertissement destiné à Philippe II d'Espagne ».

Louis XIV est souvent comparé avec les héros ou les rois du passé. Cette comparaison, appelée parallélisme, est une stratégie courante des panégyristes qui aimaient faire l'analogie entre les héros ou les rois afin de souligner la grandeur des rois. Le passé sert donc de référence au présent (Burke, 1995 : 38). En racontant la victoire de César sur Pompée, l'armure fait l'éloge du roi Henri II qui est en quelque sorte le nouveau César qui élimine son ennemi.

23. En 50 av. J.-C., César a déclaré entrer en guerre civile contre Pompée, qui était à la fois son ancien allié et le mari de sa fille Julia ; Pompée fut vaincu à la bataille de Pharsale et s'est réfugié en Égypte. Pour flatter César, les Égyptiens ont décapité Pompée et offert sa tête au vainqueur (Bunson, 1995 : 66-68). Sur l'armure, la dossière représente la scène de la bataille de Pharsale ; l'armet illustre la mort de la fille de César et femme de Pompée, Julia, à la vue de la tête coupée de son mari (Pollet 1995 : 511-512).

24. Sur l'ordre de leur père Ptolémée XII, Cléopâtre s'est mariée avec son frère Ptolémée XIII pour la succession du trône. Évincée du trône par Ptolémée XIII pendant les luttes de pouvoir, Cléopâtre s'enfuit en Syrie et demande l'aide de César lorsque ce dernier débarque à Alexandrie après la mort de Pompée. Séduit au premier coup d'œil par le charme de Cléopâtre et devenu son amant plus tard, César tue Ptolémée et rend le trône d'Égypte à Cléopâtre. (Bunson 1995 : 96).

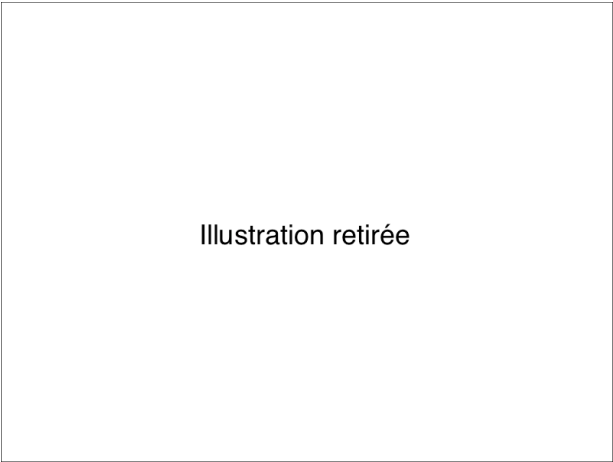
Illustration retirée

Figure 12.1 : D'après les dessins d'Étienne Delaune,
L'Armure d'Henri II, plastron, 1559

Illustration retirée

Figure 12.2 : détail de la figure 12.1

II – 3. LE NOUVEAU PANTHÉON (1686) DE VERTRON

En 1686, la même année que la réalisation du tableau de Belin de Fontenay, a été publié le *Nouveau Panthéon*, par Vertron²⁵, membre de l'Académie royale d'historiographie. C'est un recueil qui fait un parallèle entre Louis XIV et d'autres grands personnages (Burke 1995 : 45). En comparant Louis XIV aux héros mythologiques et princes du passé, de Cyrus à Henri IV, Vertron explore les vertus du Roi-Soleil. Par exemple, il est intelligent comme Saturne, puissant comme Jupiter, vertueux comme Mars et éclatant comme Apollon :

Peu s'en faut, SIRE, que je n'appelle VOTRE MAJESTE, le Nouveau Pantheon, puisque sa personne sacrée renferme les perfections des Divinitez du Paganisme, l'Intelligence de Saturne, la Puissance de Jupiter, la Valeur de Mars, & l'Eclat d'Apollon. (Vertron, 1686 : iiij)

En plus, Louis le Grand possédait non seulement la vertu la plus éminente d'un héros, mais aussi réunissait en lui toutes les vertus de tous les héros :

Autrefois les dieux firent des presens à Pandore de ce qu'ils avoient de plus agréable, ces mesmes dieux aujourd'huy vous en font de plus considerables, en vous attribuant leur noms, leurs vertus, leurs honneurs & leurs symboles. Vous vous servez, SIRE, quand il vous plaist de la foudre comme un Jupiter, pour abattre l'orgueil de vos Ennemis ; Mars vous a presté son bouclier pour vous parer de leurs coups ; Neptune vous a donné son Trident, pour éloigner les Pyrates, & pour rendre les Mers libres & paisibles ; avec la Lyre d'Apollon, vous sçavez charmer les oreilles les plus delicates, & toucher les cœurs de tout le monde. (Vertron 1686 : iiij)

Le rapprochement de Louis XIV avec Jules César et Henri II dans la peinture de Belin de Fontenay fait écho aux écrits de Vertron. À cette époque, l'image de Louis XIV était glorifiée d'un médium artistique à l'autre (Burke, 1995 : 25).

25. Le titre complet de l'ouvrage est *Le Nouveau Panthéon ou le rapport des divinitez du paganisme des heros de l'Antiquité et des princes surnommez grands aux vertus et aux actions de Louis Le Grand avec des inscriptions latines & françaises en vers & en prose, pour l'histoires du Roy, pour les revers de ses medailles, pour les monuments publics érigés à sa gloire & pour les principales statues du Palais de Versailles*, il est publié à Paris en 1686 par Claude-Charles Guyonnet de Vertron « chez Jacques Morel, au deuxième pillier de la grande salle du palais, au grand Cesar et Henry Charpentier, au mesme pillier, costé de la chapelle, au bon charpentier ».

II – 4. SYMBOLIQUE FLORALE ET IMAGE DE LOUIS XIV

II – 4 – 1. SYMBOLIQUE FLORALE

Certaines fleurs, qui sont aussi les principales dans le tableau de Belin de Fontenay, sont courantes dans la peinture de la deuxième moitié du 17^e siècle, telles les anémones, les œillets, les tulipes et les roses — on voit également des grenades, du raisin, de la vigne... À partir d'ouvrages panégyriques ainsi que de livres d'emblèmes et de devises, il serait possible de dégager un sens derrière l'utilisation des symboles floraux contenus dans le tableau.

L'anémone incarne, dans *l'Art des devises* de Pierre Le Moyne, l'âme tranquille et modérée, alors que chez Donneau de Visé, elle signifie que les actions glorieuses du roi sont bénéfiques pour le royaume. Chez Le Moyne, l'œillet représente la vertu qui sait allier l'ardeur de la charité à la blancheur de l'innocence. La diversité infinie des couleurs de cette fleur égale chez Donneau de Visé l'infinité des vertus du roi. La rose symbolise la pudeur, la beauté et la sagesse héritée de Minerve chez Le Moyne ; la grandeur, la pureté et la force de défense du roi pour Donneau de Visé ; alors que pour Bailly, elle représente la beauté, la fierté, la grâce, la force de défense et, à la fois, la paix et la guerre.²⁶

Malgré la grande diversité des sens qu'il est possible de dégager des symboles floraux, les fleurs partagent une vertu commune : elles vantent la gloire du roi. Dans le tableau de Belin de Fontenay, il n'est donc pas nécessaire d'associer à chaque fleur une vertu spécifique du roi, car les fleurs demeurent toujours une louange au roi, à son règne et à son siècle, bien que les symboles floraux soient nombreux. En fait, ce sont les fleurs dans leur ensemble qui recèlent un sens. Elles représentent la prospérité de la monarchie sous le règne bienveillant du roi. Elles fleurissent sous les rayons du soleil qu'est Sa Majesté.

²⁶ Voir dans l'annexe 3 la grille de la symbolique florale.

II – 4 – 2. LES EFFETS DU SOLEIL

En comparant les histoires de Louis XIV, d'Henri II et de Jules César, des éléments communs aux trois se dégagent. Par exemple, tout comme Jules César qui a vaincu Pompée dans la bataille de Pharsale et a rendu la paix à l'Égypte, Henri II a rapporté la paix à la France après les guerres contre Philippe II ; et Louis XIV a conquis de nouveaux territoires pour la France après les guerres de Hollande²⁷ (1672-1679). Le roi du Grand Siècle incarnait l'image des anciens grands conquérants.

Il y a une autre similarité entre les vies des trois personnages. Tel que mentionné, Jules César et Henri II ont utilisé le mariage arrangé pour le bien de leurs pays, et Louis XIV fit de même, car il a lui aussi donné en mariage un membre de sa famille, sa nièce Marie-Louise d'Orléans, à Charles II, futur roi d'Espagne, afin de se concilier le pays adversaire de la France²⁸ (Préaud 1995 : 68).

La puissance de Louis le Grand se répandit partout dans le royaume, puisqu'il a réussi à protéger son pays et son peuple. Louis XIV était considéré comme un égal du dieu du soleil, Apollon. Il s'est fait ensuite surnommer le Roi-Soleil, dont les rayons s'étendaient partout en France. Grâce à sa bonté, la paix était de retour en France et le peuple français s'en réjouissait. Il y eut même le thème de l'almanach de l'année 1680 qui s'intitule *Les Effets du Soleil* (Fig. 13). L'inscription sur l'almanach décrit parfaitement cette réjouissance collective : « LES NATIONS / LE SOLEIL DES FRANÇOIS luy seul fait nos beaux jours / Son pouvoir est incomparable / Tant qu'il nous sera fauorable / Nous nous divertirons tousiours » (Préaud 1995 : 68).

Les fleurs, profitant de ces conditions propices, montrent leur éclat le plus vif. Leur floraison annonce l'arrivée de la paix en France, symbolise la prospérité du royaume et évoque la magnificence de la Cour française sous le règne de Louis XIV. En peignant une toile de nature

27. La Guerre de Hollande (1672-1679) est la première grande guerre menée par Louis XIV. Elle oppose la France aux Provinces-Unies et à l'Espagne. Après plusieurs batailles et changements de camp entre les alliés et les adversaires, la France a remporté la victoire sur les Provinces-Unies et l'Espagne. Un terme fut mis à la guerre par le traité de Nimègue puisque l'Espagne a dû céder à la France la Franche-Comté et des territoires de la Flandre. La victoire de la guerre de Hollande a apporté à Louis XIV du prestige en France et à travers l'Europe ; il est désormais surnommé « Louis le Grand ». (Bérenger, 2005 : 685-687 ; 1090-1091).

28. Ce mariage se voit sur la planche de l'almanach de l'année 1680 *Les Effets du Soleil*. Il est illustré dans un cartouche oblong au centre en bas de la page.

morte dans laquelle les fleurs font un pont entre la vie de Louis XIV et de grands événements historiques des vies de Jules César et d'Henri II, Belin de Fontenay a réussi à peindre une toile qui louange la grandeur de Louis XIV.

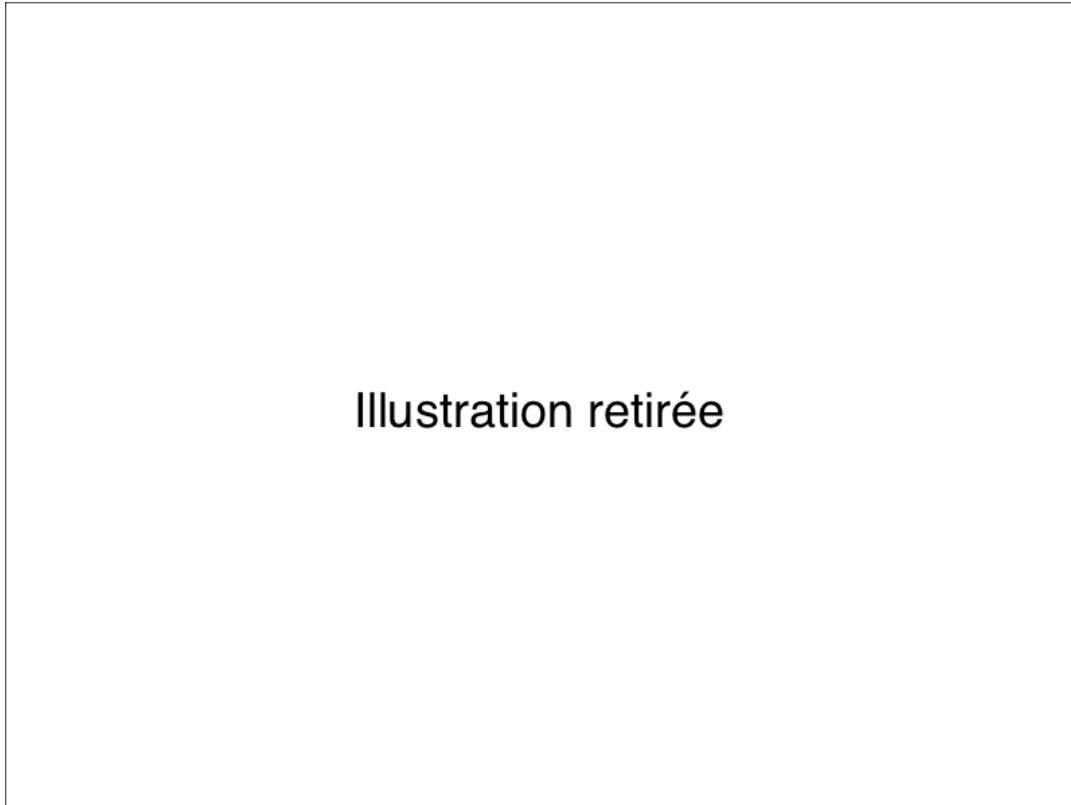


Figure 13 : Anonyme, *Les Effets du Soleil*, 1680

II – 4 – 3. LA RÉVOCATION DE L'ÉDIT DE NANTES

La grandeur de l'éloge adressé à Louis XIV par le biais du tableau va au-delà de la normale. Il faut noter qu'en 1686 a eu lieu la révocation de l'Édit de Nantes²⁹ après laquelle la pratique du protestantisme fut interdite. Les protestants ont été contraints soit de se convertir au catholicisme soit de s'expatrier. Cet événement peut se transcrire dans le tableau de Belin de Fontenay. Le peintre était un ancien protestant nouvellement converti au catholicisme lors de sa réception à l'Académie royale de peinture et de sculpture. Tout comme Jules César qui avait supprimé les rebelles politiques pour faire régner l'ordre en Égypte en restituant son pouvoir à Cléopâtre, et tout comme Henri II qui était un fervent catholique qui défendait le pouvoir de l'Église en France, Louis XIV a éliminé les rebelles hérétiques et restauré le pouvoir de l'État et celui de l'Église. Grâce à lui, le pouvoir du catholicisme a été restitué, l'ordre a été rétabli en France.

En faisant une telle analogie entre les trois souverains, le peintre démontre en quelque sorte, dans son morceau de réception, sa foi catholique. Telle était la tâche qui lui avait été assignée lors de sa présentation à l'Académie en 1685. Le procès-verbal de 1685 en témoigne :

Parce que la compagnie a voulu marquer audit. Sieur de Fontenay la joye qu'elle a de ce qu'il s'est nouvellement converty à la foy Catholique et exciter par ses grâces les autres de la Religion prétendue réformée, qui sont de la compagnie, à rentrer dans le giron de l'Église, elle a donné audit Sieur Fontenay séance en l'Académie dès cejourdhuy, en attendant qu'il puisse faire son tableau, qu'il fera dans six mois, qui est le temps que la compagnie lui a donné pour le faire, laquelle séance la Compagnie luy a accordée sans conséquence ... (Montaignon 1878 : 312)

29. L'Édit de Nantes était constitué de quatre textes législatifs signés en 1598 par Henri IV, ancien huguenot qui est devenu le roi de France la même année. L'Édit de Nantes reconnaît, sous des conditions limitées, la légalité de la pratique des protestants en France. En 1686, Louis XIV abolit l'Édit de Nantes. Dès lors, le protestantisme est interdit en France. La Révocation de l'Édit est conforme à l'ambition de Louis XIV.

II – 4 – 4. LES MODERNES DÉPASSENT LES ANCIENS

La combinaison des trophées d'armes et des fleurs était courante dans les tableaux de natures mortes à la fin du 17^e siècle. Les peintres du siècle de Louis XIV, assurés de maîtriser la nature, ordonnent aux fleurs et aux fruits d'obéir à leurs caprices d'artistes. La nature morte est devenue opulente et sensuelle (Faré 1972 : 183). La statue majestueuse et les pièces d'armures nobles enrichissent ce tableau de nature morte et l'étoffent. De plus, la couleur dorée contribue également à cette atmosphère fastueuse.

Toutefois, la disposition du buste du roi le met en valeur par le fait que la pièce d'armure se trouve au pied de la table en bas du tableau, alors que lui se trouve dans le coin supérieur droit. Cela peut évoquer la supériorité de Louis XIV par rapport à Henri II et à Jules César. L'association entre Jules César, Henri II et Louis XIV ne se fait pas sur un pied d'égalité. César et Henri II se retrouvent aux pieds de Louis XIV, comme les écrits de Vertron en témoignent :

Que les Rois de Rome, qui ont reçu des honneurs immortels, ne sont pas comparables à VOTRE MAJESTÉ ; que tous les Vainqueurs mesmes semblent estre obligez d'apporter à ses pieds leurs lauriers, & qu'enfin les Nations doivent luy rendre sans cesse leurs hommages comme au SOLEIL DE LA FRANCE, & comme au MIRACLE DE L'UNIVERS. (Vertron 1686 : iiiij)

Louis XIV dépasse tous les autres monarques ; il leur est supérieur, comme le dit Burke (1995 : 178) : « Il n'y a qu'un seul monarque suprême dans le monde, comme il n'y a qu'un seul soleil dans le ciel. » Le roi Louis XIV est ce monarque ; il est le Roi-Soleil.

CHAPITRE III – LA SYMBOLIQUE FLORALE ET LES THÉORIES DE L'ART

III – 1. L'ACADÉMIE ROYALE DE PEINTURE ET DE SCULPTURE AVANT 1663

III – 1 – 1. FONDATION DE L'ACADÉMIE, SA REVENDICATION ET SA SIGNIFICATION

En 1649 est fondée l'Académie royale de peinture et de sculpture à Paris. L'objectif de la fondation de l'Académie royale est, entre autres, d'établir une institution professionnelle de peintres et de sculpteurs.

Le premier mandat de cette académie était de regrouper des praticiens dont la seule occupation serait la peinture ou la sculpture. Elle avait aussi un second mandat qui s'exerçait à l'aide d'un jury. Le jury devait s'assurer de faire une bonne sélection des praticiens à l'aide d'un critère bien défini, qui est la qualité de travail des candidats. Afin de juger de cette qualité, il évaluait les morceaux de réception. « Strictement professionnels, les critères d'excellence reposent [...] exclusivement sur la conformité d'une pratique individuelle à des normes de qualité collectivement contrôlées, hors de tout privilège étranger à la compétence technique du praticien » (Heinich 1993 : 25-26). Par cette caractéristique, l'Académie royale s'est distinguée nettement de la Maîtrise³⁰, une corporation médiévale des artisans.

En tant qu'institution, l'enseignement est le premier but de l'Académie royale de peinture et de sculpture, et il se caractérise par l'application de théories « coupée[s] du contexte pratique de

30. Avant la fondation de l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1648, la Maîtrise, une organisation communautaire des praticiens des activités artistiques et artisanales, représente les corporations artistiques en France. Un peintre de la Maîtrise acquérait le titre de « maître-peintre » après une longue durée en tant qu'apprenti. Juste avant la fondation de l'Académie royale, il existait aussi un autre titre, différent de celui de « maître-peintre » : il s'agit des « privilégiés » qui sont des peintres travaillant pour la Cour française. À cause de l'augmentation sans contrôle du nombre des privilégiés, la Maîtrise est en déclin. À cause de cela, cette dernière a réclamé de restreindre le nombre de privilégiés et de limiter leurs droits. Pour protester contre les propositions de la Maîtrise, les privilégiés décident de fonder leur propre corporation : l'Académie royale de peinture et de sculpture. Ainsi, la fondation de l'Académie est issue de luttes entre des peintres privilégiés de la Cour et des corporations artisanales s'appelant Maîtrise (Teyssèdre 1957 : 15-22; Schnapper 2004 : 118-119).

fabrication des images » (Heinich 1993 : 29). Dédire de la pratique les préceptes des arts afin de les transmettre dans l'enseignement est une préoccupation constante de l'Académie royale.

La mission de l'Académie royale est claire : élever la peinture et la sculpture au niveau des arts libéraux et améliorer le statut social du peintre et du sculpteur. Pour y parvenir, il fallait garder en tête que « la théorie est ce qui permet d'élever la fabrication d'images au statut d'art libéral » (Germer ; Michel 1997 : 8). L'introduction de la théorie dans l'enseignement de la peinture et de la sculpture est une tentative des académiciens d'élever leur pratique au rang de profession libérale et intellectuelle, et non plus de métier mécanique et manuel. Ainsi, les peintres et les sculpteurs ne sont pas des artisans, mais des artistes. Avec le temps, les exigences strictes pour entrer à l'Académie procurent aux artistes une identité qui leur est propre. Une fois reçu académicien, l'artiste devenait le peintre ou le sculpteur du roi et logeait au Louvre avec une pension royale. Le titre d'« académicien » manifeste le privilège et la dignité de ce statut social, puisque seulement 8 % des 2000 peintres français au 17^e siècle étaient reçus à l'Académie royale (Heinich 1993 : 24).

III – 1 – 2. THÉORIE DE L'ART AU DÉBUT DE L'ACADÉMIE

L'Académie royale ne put crier victoire lors de sa fondation. Ce fut un long processus qui commença tout d'abord, comme nous l'avons vu auparavant, par l'accueil d'une minorité de peintres et de sculpteurs. De plus, étant donné que son financement dépendait étroitement de la subvention royale, l'Académie a souffert de graves problèmes financiers pendant la Fronde (1650-1653) (Schnapper 2005 : 133). De sa fondation jusqu'à la réforme de 1663, la préoccupation première de l'Académie royale était de rivaliser avec la Maîtrise. Cette institution royale agissait avant tout dans un « intérêt socio-économique de sauvegarde face à une Maîtrise menaçante et encore très médiévale » (Puttfarken 1997 : 133). Pour parvenir à ses fins, elle s'est montrée ouverte à toutes les théories de l'art et elle n'a donné priorité à aucune tendance esthétique (Teyssèdre 1957 : 22). Somme toute, l'Académie royale était bien loin d'avoir une doctrine officielle.

III – 1 – 3. ACADÉMIE ROYALE ET LA POLITIQUE DE LOUIS XIV

Sur le plan artistique, une redéfinition de la peinture et de la sculpture en tant qu'arts libéraux et l'élévation du statut social des artistes peintres et sculpteurs à un rang supérieur étaient les objectifs de l'Académie royale. L'objectif de l'Académie royale de peinture et de sculpture sur le plan politique, quant à lui, consistait à créer une entreprise afin de former des artistes pour les travaux royaux et de rendre gloire au roi Louis XIV. C'est exactement ce que le premier ministre Colbert pensait. Il disait que « les arts, comme toute autre activité, devaient servir la gloire de la France » (Blunt 1983 : 272). À cette époque, le rôle de la peinture était de célébrer la gloire royale (Démoris 1997 : 39). L'Académie royale appartenait à un regroupement d'institutions qui formaient une véritable machine de production de littérature, d'opéras, de statues et de peintures (Burke 1995 : 25-33). L'Académie royale de peinture et de sculpture partageait sa place au sein de ce regroupement avec l'Académie française, la Petite Académie, la Manufacture des Gobelins, la Bibliothèque du roi et plusieurs autres institutions; ce regroupement d'institutions dépendait de la Surintendance des Bâtiments du roi qui s'assurait de leur bon fonctionnement (Fumaroli 1994 : 424). Toutes ces institutions se devaient de glorifier Louis XIV. Le qualificatif « royale » de l'Académie laisse sous-entendre sa fonction politique.

III – 2. ACADÉMIE ROYALE DE 1663 À 1668 : LA RÉFORME

III – 2 – 1. AUTORITÉ DE L'ACADÉMIE

En 1661, après la mort de Mazarin (1602-1661), Colbert est devenu le premier ministre de France et le vice-protecteur³¹ de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Peu après son ascension au pouvoir, il a nommé son protégé Charles Le Brun au poste de directeur de l'Académie royale, en 1663. Il a également opéré une réforme au sein de l'Académie royale par l'entremise du nouveau directeur. Cette réforme consiste à fonder une école de dessin d'après modèle vivant en 1663, à inaugurer des conférences dès 1666 et à organiser une sorte de cursus pour systématiser l'enseignement auprès des élèves (Schnapper 2004 : 150). L'intention de Colbert était triple : « d'abord *recruter* une main-d'œuvre qualifiée, puis l'*organiser* en corps, enfin *former* des élèves capables de la relayer » (Teyssèdre 1957 : 44). Cette triple intention allait lui permettre de former plus d'artistes pour les travaux royaux.

Quant à Le Brun, qui était sous la protection du premier ministre, il gagnait rapidement une hégémonie sur les productions artistiques en France. Il était en même temps premier peintre du roi, chancelier et recruteur de l'Académie, directeur de la Manufacture des Gobelins, et garde des dessins et tableaux du Cabinet du roi. Il était donc chargé de tous les travaux et décors de toutes les maisons royales (Teyssèdre 1957 : 40).

La réforme a été fructueuse. De 1663 à 1667, les effectifs de l'Académie royale ont doublé. L'Académie a entre autres fait entrer de nombreux de peintres de genres mineurs (Teyssèdre 1957 : 43). Elle a aussi fait en sorte que son monopole de l'enseignement soit confirmé et que sa caractéristique en tant qu'institution officielle soit renforcée, car le Conseil d'État avait décidé en 1663 de réserver le titre de peintre ou de sculpteur du roi aux membres de l'Académie royale (Schnapper 2004 : 143). À partir de ce moment-là, l'Académie l'emportait définitivement sur la Maîtrise.

31. Colbert est devenu le protecteur de l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1672.

III – 2 – 2. HIÉRARCHIE DES GENRES DE LA PEINTURE D'ANDRÉ FÉLIBIEN

En 1668 a été publiée la première série des sept conférences rédigées par Félibien. Elle est précédée par la célèbre préface sur la hiérarchie des genres. Il était écrit dans cette préface qu'il y avait différents sujets ; par conséquent, celui qui peignait les « choses les plus difficiles et les plus nobles » était supérieur à celui qui en restait à ce qui est « de plus bas et de plus commun³² » (passages relevés chez Lichtenstein 2005 : 605). Ainsi, le peintre de paysage était plus noble que le peintre de nature morte³³. Comme la figure humaine est « le plus parfait ouvrage de Dieu » (passages relevés chez par Lichtenstein 2005 : 605), le peintre qui représentait les figures humaines était supérieur à tous les autres³⁴ (passages relevés chez Lichtenstein 2005 : 606). De plus, celui qui représentait plusieurs figures humaines et leurs actions était supérieur à celui qui ne peignait que des portraits³⁵ (passages relevés chez Lichtenstein 2005 : 606).

En jugeant les peintures de différents sujets, Félibien dressait une hiérarchie en mettant la peinture d'histoire au premier rang. Ce genre de peinture était suivi du portrait, du paysage, ainsi que de la nature morte qui occupait les échelons inférieurs. La raison pour laquelle la peinture d'histoire a une telle prédominance est non seulement qu'elle représente un sujet noble, soit les histoires de grands hommes, soit celles des écrits nobles, mais aussi parce qu'elle exige le maximum de la capacité intellectuelle du peintre, à savoir que celui-ci doit acquérir une érudition littéraire et disposer d'une habileté à composer un tableau, comme le constate Thomas Kirchner (1997 : 187).

32. « La représentation qui se fait d'un corps en traçant simplement des lignes ou en mêlant des couleurs est considérée comme un travail mécanique. C'est pourquoi, comme dans cet art il y a différents ouvriers qui s'appliquent à différents sujets, il est constant qu'à mesure qu'ils s'occupent aux choses les plus difficiles et les plus nobles, ils sortent de ce qu'il y a de plus bas et de plus commun, et s'anoblissent par un travail plus illustre. » (cité par Lichtenstein 2005 : 605)

33. « Celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement. »

34. « Et comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines est beaucoup plus excellent que tous les autres. »

35. « [...] néanmoins un peintre qui ne fait que des portraits n'a pas encore atteint cette haute perfection de l'Art, et ne peut prétendre à l'honneur que reçoivent les plus savants. Il faut pour cela passer d'une seule figure à la représentation de plusieurs ensembles ; il faut traiter l'histoire et la fable ; il faut représenter les grandes actions comme les historiens, ou les sujets agréables comme les poètes ; et, montant encore plus haut, il faut, par des compositions allégoriques, savoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes, et les mystères les plus relevés. »

La construction d'une telle théorie répondait aux besoins de l'Académie royale de peinture et de sculpture. D'un côté, la hiérarchie des genres s'inscrivait dans la revendication de l'Académie royale d'élever le statut de la peinture. En s'associant avec la littérature, la peinture élevait son statut jusqu'à celui des arts libéraux. D'un autre côté, l'adoption de la hiérarchie des genres en tant que théorie officielle de l'Académie royale répondait à la construction de l'autorité de l'institution. Dès la fondation de l'Académie royale, plusieurs courants esthétiques se prétendaient doctrine officielle de l'institution (Teyssèdre 1957 : 53-61; 126). De plus, à cause de sa rivalité avec la Maîtrise (Puttfarken 1985 : 3), l'Académie royale trouvait essentiel d'établir une doctrine officielle pour confirmer son autorité.

III – 2 – 3. LA HIÉRARCHIE DES GENRES ET LA POLITIQUE DE LOUIS XIV

Sur le plan artistique, la hiérarchie des genres de Félibien facilitait la construction de l'autorité de l'Académie royale. Sur le plan social, la hiérarchie était en fait un reflet de l'absolutisme de la politique louis-quatorzienne. Sachant que le système d'État, sous le règne de Louis XIV, était nettement hiérarchisé, il était représenté « sous la forme d'un organigramme » (Burke 1995 : 68). Le roi occupait la place centrale de l'administration de la monarchie. « Comme l'administration de l'État, la création de l'image publique du roi était organisée à partir du centre » (Burke 1995 : 68). La machinerie entière de la fabrication de l'image de Louis XIV était de même précisément hiérarchisée. Sous Louis XIV Colbert en contrôlait toute la fabrication. Trois hommes travaillaient pour lui : Le Brun était chargé de la peinture et de la sculpture, Chapelain, de la littérature, et Perrault, de l'architecture.

Tout comme l'administration de l'État, l'administration de l'Académie royale de peinture et de sculpture respectait une certaine hiérarchie : Colbert était le protecteur et Le Brun, directeur ; sous eux, il y avait les conseillers et les professeurs ; ils étaient suivis par les associées ; et à la base de la pyramide se trouvaient les élèves. « Comme l'administration de l'État, les arts furent obligés de se conformer à ce système » (Kirchner 1997 : 196).

En révélant les raisons de la création de la hiérarchie des genres, on ne doit pas négliger un autre fait : Félibien était historiographe des Bâtiments du roi depuis 1663 et sa tâche consistait à décrire les fêtes et les monuments dédiés à la gloire du roi et à élucider avant tout les allusions

allégoriques et historiques (Teyssèdre 1957 : 65). Dans la préface des conférences, l'historiographe a placé les compositions allégoriques en premier plan, car « elles décrivent les actions concrètes du roi et les transfèrent en même temps dans l'universalité, les caractérisant comme des idéaux et comme des modèles » (Kirchner, 1997 : 191). D'après Thomas Kirchner (1997 : 195), la hiérarchie des genres de Félibien servait à la classification des sujets observés dans la décoration d'une aile du Louvre³⁶. Kirchner souligne qu'« il faut comprendre la hiérarchie des genres proposée par Félibien comme le fondement théorique de la décoration de ce bâtiment » ; car « les différents genres [devaient] être confrontés entre eux et appréhendés dans une vision d'ensemble, ce qui rendait indispensable l'élaboration d'un projet théorique pour structurer convenablement leurs rapports réciproques » (Kirchner 1997 : 195). Les travaux décoratifs royaux nécessitent ainsi une classification des peintures de différents genres afin d'orienter les académiciens et de distinguer l'importance de certains sujets des peintures par rapport à d'autres et ce, dans le but de favoriser la gloire royale.

Étant donné ces trois faits, il est possible de tirer la conclusion que l'existence de la hiérarchie des genres de peinture avait comme principale fonction de répondre à des besoins politiques.

36. Kirchner constate que Perrault a élaboré dans son poème *La Peinture* (1668) une hiérarchie des genres similaire à celle de Félibien en décrivant la décoration d'un château qui devrait être l'aile du Louvre située du côté de la ville. En prenant pour acquis que la hiérarchie de Félibien est publiée d'après le poème de Perrault et qu'elle concerne aussi la décoration d'un château, Kirchner considère qu'elle sert à titre de description de la décoration de l'aile du Louvre (1997 : 195).

III – 3. LES DÉBATS DU DESSIN ET DE LA COULEUR DE 1666 À 1678

Lors de sa création, la hiérarchie des genres n'était pas la doctrine officielle de l'Académie royale. Parallèlement à cette réalité, les débats concernant le dessin et la couleur étaient enflammés au sein des conférences académiques et en dehors de l'Académie royale.

III – 3 – 1. LA TRADUCTION DU *DE ARTE GRAPHICA* DE DUFRESNOY PAR ROGER DE PILES

Ces débats concernant l'importance du dessin et de la couleur avaient déjà fait parler d'eux avant même qu'ils ne soient officiellement ouverts au sein de l'Académie royale. (Teyssèdre 1957 : 154)

En 1668, De Piles a publié une traduction française du poème latin *De Arte Graphica* de Dufresnoy. Tout au long du processus de traduction de ce poème, il commentait l'ouvrage avec en faisant l'éloge de la peinture de Titien et de la couleur. Par cet ouvrage, Roger de Piles « allait intervenir de manière fracassante dans les controverses sur l'art et lancer, en France, ce qu'on appelé la querelle du coloris » (Lichtenstein 1995 : 75). Le fait que De Piles ait choisi l'œuvre de Dufresnoy n'était pas un pur hasard, comme le constate René Démoris (2004 : 22), car Dufresnoy était le meilleur ami de Pierre Mignard, ces deux derniers ont tous les deux été refusés par Le Brun à l'Académie royale. Dès le début des débats, on observe déjà un regroupement des partisans de la couleur.

III – 3 – 2. PHILIPPE DE CHAMPAIGNE ET LA CONFÉRENCE SUR TITIEN, LE 12 JUIN 1671³⁷

La conférence de Philippe de Champaigne sur le tableau de Titien *Vierge, l'Enfant Jésus et saint Jean-Baptiste*, annonçait l'ouverture officielle des débats au sein de l'Académie. Bien que

³⁷ Voir l'annexe 4.

Champaigne ait admiré le génie de Titien quant à son choix des couleurs³⁸ (cité par Lichtenstein, 2005 : 529), il critiquait les proportions erronées de la figure de la Vierge³⁹ (cité par Lichtenstein, 2005 : 530) et déclarait que l'étude de « la correction et la justesse des proportions » était plus importante⁴⁰ (cité par Lichtenstein, 2005 : 530) que celle des couleurs qui ne représentaient pas l'âme et l'esprit de la figure humaine⁴¹ (cité par Lichtenstein, 2005 : 530). Champaigne a conclu, à l'exemple de Poussin, que la seule étude des couleurs poussait les jeunes peintres à négliger le « véritable but de la peinture »⁴² (cité par Lichtenstein, 2005 : 530). L'opinion de Champaigne est claire : dans la formation d'un apprenti, l'étude des couleurs est importante, mais celle du dessin y prédomine.

38. « Ne faut-il pas avouer que ce paysage est extraordinairement beau ? Il est coloré et traité de la même force que les figures, sans affection de le tenir brun pour le faire paraître, en sorte qu'il semble que le clair et l'éclatant roche et derrière les carnations aient fait un pacte et un accord particulier avec ce savant imitateur de la nature pour ne se pas nuire les uns aux autres. Car l'on voit qu'il ne s'est pas soucié de fuir tout ce que l'on fuit d'ordinaire, de crainte de ne pas faire paraître les chairs. Pour lui, il ne s'en est pas mis en peine en bien des rencontres, comme il se voit par cette terrasse d'un jaune clair derrière la tête de la sainte, qui est une couleur qu'on évite d'ordinaire d'opposer aux carnations. Cependant vous voyez ici que cette rencontre, où il joint encore un troupeau de moutons, ne nuit nullement à l'éclat de la belle couleur de la tête de ladite sainte, ce qui est sans doute un effet de la grande et surdominante étude qu'il faisait de la diminution des couleurs, qu'il observait avec une pratique si juste qu'il rendait ses tableaux comme une seconde nature. »

39. « Quant aux proportions et la correction des figures, il semble que ce n'est pas la partie qui l'a le plus occupé dans ce tableau : les jambes de la Vierge paraissent, à la vérité, courtes, et le contour depuis la ceinture de la sainte jusqu'au pied, fait un peu de peine, le ventre n'étant pas distingué. »

40. « [...] une des plus belles parties du peintre, qui est la correction et la justesse des proportions, c'est aussi ce qui doit occuper le plus, car cette partie est plus à acquérir par l'effort de l'étude qu'à l'attendre de la nature. »

41. « Ce n'est pas que cette partie [c.-à-d. la belle couleur] ne soit très nécessaire ; mais l'étudier plus que le principal et en faire sa seule étude, c'est se tromper soi-même, c'est choisir un beau corps, se laisser éblouir de son éclat et ne se pas mettre assez en peine de ce qui doit animer cette belle apparence, qui ne peut subsister seule, quelque beauté qu'elle puisse avoir, parce que la beauté d'un corps ne fait rien à sa vie, si l'âme et l'esprit ne l'animent. »

42. « Pour justifier mon dire par l'exemple d'un des plus rares peintres de notre siècle dont les œuvres font l'admiration continuelle de la Compagnie, qui est M. Poussin. [...], il fit une course de quelques années dans la carrière des coloristes ; mais s'étant détrompé, il revient d'une telle façon qu'il a dit hautement depuis que cette étude unique n'était qu'un obstacle visible et un écueil inévitable aux jeunes gens pour parvenir au véritable but de la peinture, soutenant par des raisons invincibles que ce qui s'attache au principal et au solide de la peinture s'acquiert toujours en pratiquant une assez belle méthode de peindre, sans qu'il soit nécessaire de s'entêter de cette partie seule. »

III – 3 – 3. GABRIEL BLANCHARD ET LA CONFÉRENCE SUR LES MÉRITES DE LA COULEUR, LE 7 NOVEMBRE 1671⁴³

Gabriel Blanchard était en fort désaccord avec la théorie de Philippe de Champagne. Cependant, Blanchard partageait tout de même deux points de vue avec Champagne : la peinture se composait de l'invention, du dessin et de la couleur ; et le dessin rendait les proportions en justesse⁴⁴ (passages relevés chez Lichtenstein, 2005 : 531). Il ne s'adressait, cependant, qu'aux érudits⁴⁵ (passages relevés chez Lichtenstein, 2005 : 533). Allant à l'encontre des défenseurs du dessin qui situaient la peinture du côté de la raison, Blanchard affirmait que la peinture était l'union des formes et des couleurs pour représenter les objets concrets sur une superficie plate⁴⁶ (passages relevés chez Lichtenstein, 2005 : 531) ; que la tâche du peintre était « de tromper les yeux et d'imiter la nature » (passages relevés chez Lichtenstein, 2005 : 532) ; et que cela ne se faisait que par les couleurs qui étaient la caractéristique dominante de la peinture qui la distinguait des autres arts⁴⁷ (passages relevés chez Lichtenstein, 2005 : 531, 532).

III – 3 – 4. CHARLES LE BRUN ET LA CONFÉRENCE *SENTIMENT SUR LE DISCOURS DU MÉRITE DE LA COULEUR* PAR M. BLANCHARD DU 9 JANVIER 1672⁴⁸

Les débats se ravivaient. Le Brun avouait que la couleur était indispensable et qu'elle contribuait aussi à la perfection de la peinture⁴⁹ (passages relevés chez Lichtenstein, 2005 : 535).

⁴³ Voir l'annexe 5.

⁴⁴. « Cet art a trois parties que nous appelons Invention, Dessin et Couleur. [...] ; la seconde leur donne de justes proportions, [...] ». »

⁴⁵. « Le dessin dans toute sa justesse n'est connu que de très peu de personnes et ne flatte le goût que des plus fins connaisseurs et des plus habiles peintres, au lieu que la couleur, comme nous la supposons, dans toute sa justesse et toute son harmonie, charme tout le monde. »

⁴⁶. « On peut, à mon avis, définir la peinture de cette manière : un art qui, par le moyen de la forme et des couleurs, imite sur une superficie plate tous les objets qui tombent sous le sens de la vue. »

⁴⁷. « Qu'est-ce donc que cette fin du peintre ? C'est bien de tromper les yeux et d'imiter la nature ; mais il faut ajouter que cela se fait par le moyen des couleurs, et il n'y a que cette seule différence qui rende la fin de la peinture particulière, et qui la distingue d'avec celle des autres arts. »

⁴⁸ Voir l'annexe 6.

⁴⁹. « Il est donc aisé de conclure que ce n'est pas la couleur qui fait le peintre ni le tableau ; mais je demeure d'accord qu'elle contribue et aide à lui donner la dernière perfection, de même que la beauté du teint achève de donner la perfection aux beaux traits du visage. »

Toutefois, il affirmait la primauté du dessin en soulignant que « la couleur dépend du dessin⁵⁰ » (passages relevés chez Lichtenstein, 2005 : 535) et que le dessin représente la vérité, contrairement à la couleur qui ne représente que des accidents⁵¹ (passages relevés chez Lichtenstein, 2005 : 535).

III – 3 – 5. ROGER DE PILES, SON *DIALOGUE SUR LE COLORIS* (1673) ET SA *CONVERSATION SUR LA CONNAISSANCE DE LA PEINTURE* (1677)

Le mépris de Le Brun et des défenseurs du dessin envers la couleur s'explique par le fait que la couleur, étant donné la nature changeante de la lumière qui l'éclaire, était perçue différemment en fonction des lieux dans lesquels elle était exposée ou en fonction du temps dans la journée. Étant conscient de cette lacune de la couleur et pour se justifier, De Piles choisit de faire une distinction, dans son *Dialogue sur le coloris*, entre le coloris et la couleur. Il sépara d'abord les couleurs en deux catégories : les couleurs naturelles qu'on peut apercevoir dans la nature et les couleurs artificielles qui sont employées afin de tenter de reproduire les couleurs de la nature dans le tableau⁵² (De Piles 1673 : 5). Ensuite, il intégra la notion du clair-obscur au coloris⁵³ (De Piles 1673 : 12). Pour lui, le travail du coloris demandait une capacité intellectuelle⁵⁴ (De Piles

50. « On peut encore ajouter à cela que la couleur dépend du dessin, parce qu'il lui est impossible de représenter ni figurer quoi que ce soit, si ce n'est par l'ordonnance du dessin. Elle ne peut pas même exprimer le moindre pli de draperie que ce ne soit le dessin qui lui donne la forme, tant son arrangement dépend de lui seul ; autrement il n'y aurait aucun ordre dans la distribution de la couleur, et les broyeurs seraient au même rang que les peintres, si le dessin n'en faisait la différence : car ils emploient des couleurs comme eux, et savent presque aussi bien qu'eux de quelle manière il les faut étendre. »

51. « Le dessin imite toutes les choses réelles, au lieu que la couleur ne représente que ce qui est accidentel. »

52. « Or, comme les Peintres doivent considerer deux sortes d'objets ; le naturel ou celui qui est veritable ; & l'artificiel ou celui qui est peint ; ils doivent aussi considerer deux sortes de Couleurs, la naturelle & l'artificielle. La couleur naturelle est celle qui nous rend actuellement visibles tous les objets qui sont dans la nature ; & l'artificielle est une matiere dont les Peintres se servent pour imiter ces memes objets : c'est dans ce sens-là que l'on peut appeler artificielles les Couleurs qui sont sur la palette du Peintre, d'autant que ce n'est que par l'artifice de leur mélange que l'on peut imiter la couleur des objets naturels. »

53. « [...] sous quelle partie de la Peinture est comprise l'intelligence des lumieres, & des ombres ? [...] sous le coloris, [...] puisque dans la Nature la lumiere & la Couleur sont inséparables ; que par tout où il y a de la lumiere, il y a de la Couleur ; & par tout où vous trouverez de la Couleur vous y trouverez aussi de la lumiere. Ainsi le Coloris comprend deux choses, la couleur locale & le clair-obscur. »

54. « [...] que le Coloris n'estoit point, ny le blanc, ny le noir, ny le jaune, ny le bleu, ny aucune autre Couleur semblable : mais que c'estoit l'intelligence de ces memes Couleurs dont le Peintre se sert pour imiter les objets naturels ; [...] »

1673 : 27) à sélectionner les couleurs dans la nature et à reproduire leurs effets au moyen de couleurs artificielles sur la toile⁵⁵ (De Piles 1673 : 6-7). Il ne s'agissait donc pas de simplement reproduire ce qui est vu. Donc, le coloris, en tant que travail intellectuel, « not only distinguished the painter from the mere craftsman, but which also put him on an equal footing with other 'liberal artists' like poets, mathematicians, and geometricians » (Puttfarken 1985 : 67-68). De Piles a eu beaucoup de succès avec son *Dialogue sur le coloris*. Teyssèdre (1957 : 192) observe que « deux étapes ont été franchies : le coloris, comme art de disposer les couleurs, a conquis un statut *formel, spirituel* ; en s'intégrant le clair-obscur, et en cantonnant le dessin dans les proportions et contours, il s'est révélé aussi nécessaire que lui. » Avec son ouvrage, De Piles a ravivé les débats du dessin et du coloris aux yeux du public.

Dans les *Conversations sur la connaissance de la peinture*, De Piles développa sa théorie du coloris en ajoutant que le coloris est la spécialité de la peinture et que c'est le coloris qui rend à la peinture cette perfection et la distingue des autres arts comme la sculpture et la gravure⁵⁶ (De Piles 1677 : 99-100).

III – 3 – 6. POUSSINISTES ET RUBÉNISTES

En analysant les débats sur le dessin et le coloris, il est possible d'observer une séparation en deux mouvements au fur et à mesure des débats : les Poussinistes qui défendaient le dessin et soutenaient la doctrine de Poussin ; et les Rubénistes qui étaient partisans du coloris et appuyaient la théorie de Rubens. Malgré leurs divergences d'opinions, ils partageaient plusieurs points de vue. En effet, les deux groupes trouvaient que la peinture est une œuvre intellectuelle, que l'imitation de la nature est la fin de la peinture et que toutes les parties de la peinture, à

55. « La nature, [...], n'est pas toujours bonne à imiter, il faut que le Peintre la choisisse selon les regles de son Art ; & s'il ne la trouve pas telle qu'il la cherche, il faut qu'il corrige celle qui lui est presente. Et de mesme que celui qui dessine n'imité pas tout ce qu'il voit dans un modele defectueux, & qu'au contraire, il change en des proportions & des contours avantageux les défauts qu'il y trouve ; ainsi le Peintre ne doit pas imiter toutes les couleurs qui se presentent indifferemment, il ne doit choisir que celles qui luy conviennent, ausquelles (s'il le juge à propos) il en ajoute d'autres qui puissent produire un effet tel qu'il imagine pour la beauté de son Ouvrage ; [...]. »

56. « Le peintre qui doit aller plus avant, & qui est un parfait imitateur de la Nature [...] mais il doit en avoir une habitude consommée pour n'estre point embarrassé dans la recherche des parties qui le font Peinture, & pour manier à son gré la couleur : car c'est elle qui trompe les yeux, & qui donne la derniere perfection à ses Ouvrages. »

l'instar du dessin et de la couleur, sont non négligeables. La source des conflits entre les Poussinistes et les Rubénistes s'explique par la position divergente de chacun des deux groupes quant au statut de la couleur par rapport au dessin. Pour les Poussinistes, le dessin prédomine sur le coloris tandis que pour les Rubénistes, le coloris est plus important que le dessin.

Cependant, aucune fraction ne l'emporta définitivement sur l'autre. Au contraire, tous les deux continuèrent de défendre et d'élaborer leurs théories au cours des débats. Les Poussinistes tentèrent de faire de la théorie du dessin la doctrine officielle de l'Académie royale. Leur démarche fut très longue. Parallèlement à cette démarche, ils codifièrent leur théorie du dessin. Pour ce qui est de leurs adversaires, les Rubénistes, ils ne perdirent pas de terrain et continuèrent de défendre la théorie du coloris. Ils réussirent même à étendre leur influence⁵⁷ (Teyssèdre 1957 : 216).

Avec le temps, une tendance à l'éclectisme se manifeste de plus en plus chez les Poussinistes. Malgré qu'ils trouvent que le dessin est plus important que le coloris, ils ne s'opposent pas définitivement à la théorie qui accorde une grande importance au coloris. Cela n'est pas étonnant, car la propagande de l'image du roi nécessite une « grande manière » (Burke 1995 : 34) pour rendre son image glorieuse, majestueuse et fabuleuse. Tous les moyens et les éléments qui peuvent contribuer à créer cet effet dans la peinture sont indispensables. Alors, dans certains cas, le dessin s'avère tout aussi important que le coloris, et il en est de même pour la peinture d'histoire qui se retrouve parfois sur un pied d'égalité avec le portrait et la nature morte. Par conséquent, les services que la peinture doit rendre à la politique obligent l'Académie royale à adopter une attitude d'éclectisme sur le plan de l'esthétique. « À l'écart des doctrines, moins systématique, plus discret, [le courant de l'éclectisme] ne cesse de jouer sur l'évolution du goût un rôle déterminant, ni de perpétuer ce que l'art officiel récusait, séduction du beau coloris, verve des “ sujets bas ”, apports vénitiens, flamands, hollandais. » C'est ce que Teyssèdre a observé (1957 : 60-61). Ce courant de l'éclectisme provoqua également une tension interne chez les Poussinistes, car il les obligea à prendre en considération le clair-obscur et les couleurs, caractéristiques des coloristes.

57. Gabriel Blanchard est promu professeur de l'Académie le 2 décembre 1672. Pendant le voyage de De Piles en Italie, il prétend obtenir le manuscrit original de Rubens. La vogue de Rubens fait des ravages dès 1672, même au sein de l'Académie, avec l'ouverture au public du Cabinet rubéniste du duc de Richelieu à la fin de 1674. La popularité des tableaux flamands s'intensifie à mesure que la France a conquis les Flandres.

Un autre point à souligner est qu'il n'y avait pas d'unanimité au sein des défenseurs du dessin. Philippe de Champaigne et son neveu Jean-Baptiste de Champaigne n'avaient pas exactement la même position que Le Brun. Pour eux, il fallait que le peintre respecte fidèlement l'histoire dans le texte ; tandis que pour Le Brun et Félibien, le peintre avait le droit de la modifier tant soit peu pour créer de l'effet dans la peinture. Il y eut une conférence sur l'*Enlèvement de Déjanire* de Jean-Baptiste de Champaigne qui servit de prétexte à la proposition de réconcilier le dessin avec le coloris dans la peinture. Ce fut aussi une occasion qui servit à reprocher à Le Brun de ne pas respecter littéralement les mythes gréco-romains (Teyssèdre 1957 : 212-214). De plus, face à la tendance au dogmatisme menée par Le Brun dans l'Académie, Philippe de Champaigne choisit de partager l'opinion de De Piles qui préconisait le recours des peintres au vrai naturel pour éviter un style maniériste : « En dénonçant le péril de nivellement sous une égide trop impérieuse, Champagne interdit à une doctrine officielle de briser les libres aspirations adverses, et retourne du même coup contre les adversaires de l'Académie le grief qu'ils adressent à son orthodoxie » (Teyssèdre 1956 : 185).

III – 3 – 7. CONCLUSION SUR LES DÉBATS DU DESSIN ET DU COLORIS

Lorsque ces faits sont pris en considération, il est possible d'en venir à la conclusion que la primauté du dessin sur le coloris ne provoqua pas un monopole du dessin en France en ce qui a trait aux arts. La hiérarchie des genres ne correspondait pas exactement à celle que Félibien a présentée. La peinture d'allégorie, qui était plus importante que la peinture d'histoire auparavant, est devenue une sous-branche de cette dernière. Cependant, la hiérarchie de Félibien ne comprenait pas la notion de peinture de genre. En effet, « la hiérarchie interne entre les genres “ mineurs ” [...] n'a jamais été explicitement formulée et n'existait pas dans l'organisation de l'Académie » (Gaehtgens 2007, t. 1, vol. 1 : 15). L'orthodoxie de la hiérarchie des genres n'a jamais eu le monopole, contrairement à ce que certains pourraient penser aujourd'hui. En réalité, « l'étude de l'Antique ne fut presque jamais pratiquée au sein de l'Académie » (Gaehtgens 2007 tom.1 vol.1 : 15). Le dogme du dessin est davantage un principe qui fut imposé par Colbert et Le Brun qu'un principe découlant tout naturellement de débats sur l'esthétique.

On ne s'étonne donc pas de voir un écart entre la théorie et la pratique. Dans l'enseignement de la théorie, la primauté du dessin était de mise alors que dans la pratique, le coloris était privilégié dans les commentaires qui se faisaient à propos des tableaux, et ce dernier était particulièrement apprécié par les amateurs d'arts (Teyssèdre 1957 : 137-138). L'éclectisme jouait le rôle de conciliateur. En ce qui a trait à l'accueil réservé aux nouveaux académiciens, « si l'enseignement devant le modèle était réservé à ceux qui peignaient ou sculptaient le nu, l'Académie recevait tous les artistes qu'elle en jugeait dignes, quel que fût le type de sujets qu'ils représentaient » (Gaehtgens 2007 tom.1 vol.1 : 15). Par contre, lorsque les théories de l'art proposées au sein de l'Académie sont analysées de plus près, les contradictions de Félibien (cité par Salvi 2000 : 9) concernant la hiérarchie sont apparentes :

Il y a [...] une chose à observer, c'est que tous ceux qui ont été receûs dans l'Académie y ont esté admis pour différens talens. Et bien que les peintres qui traitent des histoires et des sujets les plus nobles doivent être plus estimez que ceux qui ne représentent que des paysages, ou des animaux, ou des fleurs, ou des fruits, ou des choses encore moins considérables, cependant on ne laisse pas parmi ces derniers d'en rencontrer qui ont tant d'habileté et de sçavoir dans les choses dont ils se meslent que les plus habiles d'entre eux sont souvent beaucoup plus estimez que d'autres qui travaillent à des ouvrages plus relevez. Par exemple [...] un homme qui fait des animaux de toutes natures, tels qu'ont esté Sneidre et ses élèves Nicasius et Vamboule, sera plus considéré qu'un autre qui ne peint que médiocrement les figures. Le père Zegre, Mario di Fiori, Baudesson, auront toujours de la réputation pour les fleurs, de mesme que Michel-Ange des batailles, Labrador et de Somme pour toutes sortes de fruits, parce que dans les choses qu'ils ont acquis un degré de perfection bien plus levé que celui où sont parvenus beaucoup de peintre qui font des tableaux d'histoire ou des portraits.

Selon le promoteur de la hiérarchie des genres, un peintre de natures mortes qui s'avère être très habile doit être plus estimé qu'un peintre des genres supérieurs qui est médiocre. Par conséquent, une plus grande importance est accordée à la qualité du travail qu'au sujet qu'il traite. La conséquence de cette logique est que cela aura un impact positif sur les travaux décoratifs destinés aux résidences royales. Effectivement, mieux vaut une admirable œuvre de nature morte pour contribuer à l'image d'apparat royal qu'un portrait maladroitement exécuté. La nature morte, bien qu'elle occupe un rang secondaire, est également très importante dans la décoration royale et peut contribuer à sa façon à la magnificence de la Cour française.

III – 4. APOGÉE PRÉCAIRE DE 1678 À 1685

Durant la fin des années 70 et le début des années 80 du 17^e siècle, la France atteint son apogée politique, militaire et culturelle, puisque le pays est prospère comme il ne l'a jamais été. La France est à ce moment le pays européen le plus puissant en plus d'être en temps de paix. Paris, sa capitale, est devenue le centre culturel et artistique de l'Europe. En plus, alors que le pouvoir de Louis XIV se centralise de plus en plus, l'absolutisme louis-quatorzien atteint son sommet.

Du côté de l'Académie royale, le monopole de Le Brun se poursuit. Une application très stricte de la discipline et un scrupuleux respect de la hiérarchie (Teyssèdre 1957 : 365) furent imposés au sein de l'institution afin de renforcer son autorité. L'Académie royale, à cette époque, se réservait l'exclusivité d'avoir des modèles vivants et réprimait sévèrement toute école privée qui tentait de l'imiter. Les défauts d'assiduité de la part des étudiants étaient sanctionnés. Les étudiants qui s'avéraient être inscrits à d'autres écoles étaient exclus sur-le-champ par l'Académie. Somme toute, la hiérarchie était renforcée et la doctrine, codifiée (Teyssèdre 1957 : 285).

En 1680 a été publié *Sentiments des plus habiles peintres*, d'Henri Testelin, ouvrage dans lequel se trouve la « Table des préceptes ». Cette dernière était composée d'un résumé complet de la doctrine officielle de l'Académie royale. « Codifiée en Tables de Préceptes par le secrétaire, l'orthodoxie [prit] sa forme la plus rigide » (Teyssèdre 1957 : 316). Cinq ans plus tard, Félibien publie son 8^e *Entretien* qui se consacre à la vie de Poussin. C'est grâce à ces deux publications que la doctrine académique fut affirmée. Désormais, la codification de la doctrine de l'Académie royale était achevée.

Cependant, ce fut un succès fragile tant sur le plan de la politique que sur le plan de l'esthétique. Sur le plan politique, le pouvoir décisionnel de Louis XIV fut remis en question à cause des guerres dispendieuses qui ont engouffré la fortune de l'État. Sur le plan esthétique, il y eut un important changement à l'Académie : le nouveau premier ministre Louvois⁵⁸ donna le poste de directeur à Mignard, Le Brun étant décédé en 1690. En plus, Henri Testelin fut exclu de

58. Colbert est mort en 1683, Louvois le remplace et devient le protecteur de l'Académie en même temps.

l'Académie royale avec d'autres membres protestants à la suite de la révocation de l'Édit de Nantes. Guillet de Saint-Georges (1624-1705) prit donc sa place et devint le nouveau secrétaire de l'Académie royale. À l'opposé des registres des conférences enregistrés par Testelin, ceux de Guillet de Saint-Georges, d'un point de vue esthétique, étaient moins créatifs. « Dogmatique, autoritaire, schématique, le travail de Guillet paraît moins concerner l'histoire des idées sur l'art, que leur dégénérescence » (Teyssèdre 1957 : 337). Les conférences elles-mêmes perdaient de leur intérêt quant aux débats sur l'esthétique, puisque les académiciens ne faisaient que des analyses rebattues sur des anciens tableaux.

III – 5. QUERELLES DES ANCIENS ET DES MODERNES 1685-1697

En 1685 commence, avec la publication du poème de Charles Perrault *Le Siècle de Louis le Grand*, la Querelle des Anciens et des Modernes. Les défenseurs des Anciens, avec Boileau en tête, pensaient que les Anciens avaient déjà atteint la perfection qui était transcendante, universelle, et qu'on ne pouvait la dépasser (Fumaroli 2001 : 131-132). L'Antiquité était donc le seul critère pertinent pour juger les œuvres d'art (Fumaroli 2001 : 132). À l'opposé des défenseurs des Anciens, ceux des Modernes, représentés par Perrault, niaient l'autorité absolue des Anciens. Ils introduisirent la notion de « progrès » et pensaient qu'avec l'accumulation des connaissances au fil des siècles, l'époque moderne dépassait l'antique ; et en même temps, que la gloire du siècle de Louis XIV dépassait celle des grands personnages de l'Antiquité (Fumaroli 2001 : 192-193).

À l'origine, la Querelle des Anciens et des Modernes se déroulait dans les cercles littéraires. En 1688, la Querelle s'étendit jusqu'au domaine des arts plastiques, avec la publication des *Parallèles des Anciens et des Modernes en ce qui concerne les arts et les sciences* (1688-1697), de Perrault. Dans le premier volume des *Parallèles des Anciens et des Modernes*, Perrault fit l'éloge des peintres modernes et dit que bien que les peintres anciens aient été supérieurs aux modernes par la qualité de leur dessin, les peintres modernes l'emportaient sur les anciens par le coloris (Teyssèdre 1957 : 382). Le débat du dessin et du coloris s'enflamma donc à nouveau sous la forme de la Querelle, annonçant ainsi le déclin du dessin de l'Antiquité au sein de l'Académie royale.

Malgré leurs points de vue divergents, les défenseurs des Anciens et ceux des Modernes étaient tous des tenants de la gloire de Louis XIV. Si Boileau affirmait que l'Antiquité était indépassable, c'est parce qu'il réfutait la notion de « déclin », bien qu'elle soit inéluctable. Accepter le déclin de l'Antiquité, c'est accepter aussi que l'époque de Louis XIV connaîtra un déclin. Cela était inconcevable pour la monarchie française. Quant à Perrault, la raison pour laquelle il défendait les artistes modernes est que ceux-ci étaient français tandis que les anciens étaient en majorité italiens. Fervent défenseur de l'art français, Perrault s'est vu contraint de déclarer que les artistes de Louis XIV surpassaient les autres.

La motivation de chacun des opposants derrière la Querelle des Anciens et des Modernes était de trouver la meilleure façon de vanter les mérites de Louis XIV. Les stratégies de « chaque camp [étaient] de mettre le roi de son côté, et faire peser sur l'un ou l'autre plateau de la balance le poids de sa personne héroïque, de sa puissance, de son autorité incontestable et incontestée » (Fumaroli 2001 : 145). À force d'échanger avec leurs opposants, ceux qui prenaient part à la Querelle finirent par trouver un terrain d'entente : aux Anciens revenait la supériorité dans le dessin et aux Modernes, grâce aux progrès techniques, revenait la supériorité dans le coloris (Teyssèdre 2001 : 389). Cette querelle prit officiellement fin en 1694 lorsqu'il y eut une réconciliation publique entre les deux adversaires, Boileau et Perrault (Teyssèdre 1956 : 403). Le courant de l'éclectisme joua à nouveau un rôle décisif dans l'évolution des théories de l'art en France.

Roger de Piles ne prit pas part à la Querelle. Il s'était fait incarcérer dans une prison en Hollande de 1692 à 1697, lors d'une mission diplomatique, et ne put revenir sur la scène de l'esthétique en France qu'en 1699.

III – 6. TRIOMPHE DE ROGER DE PILES ET CONQUÊTE DU COLORIS DANS L'ACADÉMIE, 1699

En 1699, Jules Hardouin-Mansart (1646-1708) fut nommé le nouveau surintendant des Bâtiments du roi et fit entrer cette même année Roger de Piles dans l'Académie royale. 1699 fut une année importante dans la vie de Roger de Piles. Il fut nommé conseiller honorable de l'Académie, publia son *Abrégé de la vie des peintres, avec des reflexions sur leurs ouvrages*, et un *Traité du peintre parfait ; de la connaissance des desseins ; de l'utilité des estampes*, et donna le 6 juillet devant l'Académie royale un discours-programme *Sur la nécessité d'établir des principes certains à la peinture...* (Teyssèdre 1957 : 466). Le succès de Roger de Piles souligne la conquête du coloris au sein de l'Académie royale de peinture et de sculpture.

III – 6 – 1. LA THÉORIE DE ROGER DE PILES

En 1708, De Piles publia *Cours de peinture par principes*, un résumé de ses théories coloristes. Les apports théoriques de la publication de Roger de Piles marquèrent la révolution esthétique du 18^e siècle.

Premièrement, De Piles considérait que le coloris imitait non seulement la nature, mais aussi la surpassait en créant des effets qui n'y existaient pas. Selon lui, la disposition harmonieuse des couleurs et du clair-obscur engendrait un effet capable de séduire le spectateur au premier coup d'œil.

Par conséquent, De Piles passa de l'« unité de sujet » de Félibien à l'« unité d'objet ». Pour Félibien, l'unité de sujet signifiait la disposition d'un « mental, intellectual ordering of the painter's subject-matter according to the rules of *ordonnance* and the *unité de sujet* » (Puttfarken 1985 : 75). Elle servait à clarifier la narration de l'histoire afin que le spectateur puisse la comprendre de manière intelligible. Par contre, selon De Piles, c'est l'unité d'objet qui compte. Cette unité d'objet pouvait se traduire par un arrangement des couleurs, du clair-obscur sur la toile. Par conséquent, ce n'est pas le sujet, l'histoire qui convainc le spectateur, mais bien la couleur, les matériaux, l'objet qui le séduisent.

C'est ainsi que, selon Roger de Piles, la peinture ne s'adresse plus à la raison et à l'esprit, mais à l'œil. Sa fonction passe de la didactique instructive à celle de divertir. Ses caractéristiques savantes et spirituelles deviennent divertissantes et matérielles. Par conséquent, la peinture n'est pas limitée uniquement aux érudits, elle est au contraire accessible à tout le monde. Il s'agit donc d'une démocratisation de l'art.

III – 6 – 2. D'ANDRÉ FÉLIBIEN À ROGER DE PILES

De la hiérarchie d'André Félibien au coloris de Roger de Piles, il y a l'évolution d'une théorie artistique. L'objectif des deux théoriciens demeure le même ; tous les deux se situent dans la même filiation de la revendication de l'autonomie et de l'autorité de la peinture, bien que leurs stratégies diffèrent. Cependant, Félibien insiste sur les valeurs analogues à la littérature, tandis que De Piles cherche les spécialités propres à la peinture. C'est là que réside la plus grande différence entre les deux, comme le constate Puttfarken (1985 : 42) :

The basic theoretical difference between Félibien and de Piles is not so much about the respective status of *dessin* and *couleur*, or of Poussin and Rubens, but about the fundamental question as to what constitutes a proper theory of painting. While Félibien stresses the similarities between painting and poetry, de Piles sets out to investigate those parts which are proper to painting only. He wants to define painting not according to its *genre*, its genus, but according to its *différence*, its species.

La revendication de l'autonomie d'une théorie est un projet à long terme. La relation entre Félibien et Roger de Piles est plutôt une continuation du projet de l'un qu'une rupture. L'élaboration d'une nouvelle théorie nécessite l'emprunt de valeurs provenant d'autres domaines pour en construire les principes. Une fois que la théorie a mûri, elle ne dépend plus des valeurs externes et il doit s'en développer de nouvelles. Autrement dit, la théorie d'un art doit trouver des qualités qui lui sont intrinsèques pour se distinguer des autres théories.

III – 7. SYMBOLIQUE FLORALE ET THÉORIES DE L'ART

III – 7 – 1. LA PRIMAUTÉ DU COLORIS SUR LE DESSIN

Bien que les fleurs en tant que symboles ne puissent pas se jumeler avec les théories de l'art, elles ne peuvent pas être considérées comme de simples décorations. Il est toutefois possible d'accorder de la valeur à la fois au dessin et aux couleurs. Cela signifie donc que de l'analyse des fleurs dans le tableau de Belin de Fontenay peut découler une double interprétation d'un point de vue esthétique. En d'autres mots, les fleurs peuvent être analysées avec la théorie du dessin et celle du coloris en même temps.

Dans les précédentes sections, il a été mentionné en quoi le tableau de Belin de Fontenay pouvait laisser sous-entendre l'idée selon laquelle les Modernes dépassent les Anciens. En effet, sur le plan esthétique, la disposition des fleurs vivement colorées par rapport au buste et à l'armure monochromes suggère que le coloris est supérieur au dessin.

Selon De Piles, le coloris est ce qui rend la peinture parfaite et c'est également ce qui distingue la peinture de la sculpture. Le savoir du coloris discerne le peintre du sculpteur, tout comme l'art de la rhétorique distingue l'orateur du grammairien.

Le peintre est comme l'Orateur, & le sculpteur comme le Grammerien. Le Grammerien est correct & juste dans ses mots, il s'explique nettement, & sans ambiguïté dans ses discours, comme le Sculpteur fait dans ses Figures, & l'on doit comprendre facilement ce que l'un & l'autre nous représentent. L'Orateur doit estre instruit des choses que sçait le Grammerien, & le Peintre de celles que sçait le Sculpteur. Elles leur sont à chacun nécessaires pour communiquer leurs pensées, & pour se faire entendre : mais & l'Orateur, & le Peintre, sont obligez de passer outre. Le Peintre doit persuader les yeux comme un homme Eloquent doit toucher le cœur. (De Piles 1671 : 102-103)

Pour le peintre, l'emploi de couleurs est le moyen d'imiter la nature à la fois d'un point de vue qualitatif et quantitatif. Sans elles, le peintre régresse au niveau du sculpteur qui ne peut qu'imiter la quantité et non la qualité.

De plus, le peintre est non seulement capable d'imiter la nature à la manière du sculpteur, mais il peut aussi faire bien plus. Il est aussi en mesure de maîtriser le coloris.

Et de mesme qu'on ne dit point que l'Orateur pour persuader doit sçavoir la Grammaire, & parler intelligiblement, & avec justesse, puisque cela s'entend assez ; aussi ne dit-on point qu'un Peintre doit sçavoir dessiner pour imposer aux yeux ; puisqu'on le suppose pareillement, & dans la plus grande correction qu'il est possible. (De Piles 1671 : 103)

Parallèlement à la comparaison entre la peinture et la rhétorique, il existe également une comparaison entre la rhétorique et les fleurs. Cela fut mentionné à la fin du premier chapitre. Les fleurs sont considérées comme des métaphores de l'art de la rhétorique. Dans le livre *Parterre de rhétorique*, le vocabulaire de l'orateur est comparé aux fleurs qui permettent d'embellir le discours et de toucher le cœur de l'auditeur.

Il est donc possible de mettre de l'avant une autre interprétation qui peut être faite du tableau de Belin de Fontenay en liant ces deux analogies : les fleurs, par leurs vives couleurs, représentent le coloris attrayant, tout comme elles représentent le riche vocabulaire de la rhétorique par leurs diverses espèces. À son tour, le coloris, qui est spécifique à la peinture, est représenté par les fleurs. Les couleurs séduisent les spectateurs et trompent l'œil, tout comme le discours embelli d'un riche vocabulaire touche le cœur de l'auditeur. De plus, la vivacité du coloris s'intensifie davantage par le contraste de la monochromie de la sculpture, de l'architecture et de l'ameublement. Le coloris, représenté par les fleurs, est l'élément qui prédomine dans le tableau de Belin de Fontenay puisqu'il surpasse la qualité du dessin, représenté par la sculpture et l'architecture.

Étant donné les liens complexes qui peuvent être faits entre Louis XIV, Henri II et Jules César ainsi que ceux qui peuvent être faits entre la révocation de l'Édit de Nantes et la conversion du peintre au catholicisme, il est possible d'affirmer que Belin de Fontenay a fait de son tableau à la fois un panégyrique au roi et une louange au coloris. Les fleurs, dans son tableau, rappellent l'art de la rhétorique et rendent éloquent son discours exprimé par le médium de la peinture.

Sachant que Belin de Fontenay était l'élève de Jean-Baptiste Monnoyer, membre de l'Académie royale depuis 1665, il devait être conscient des débats sur l'esthétique. Pour sa part, Belin de Fontenay devint membre de l'Académie en 1671. Bien qu'en 1685 le coloris n'ait pas encore conquis l'Académie royale, ses défenseurs y exerçaient déjà une profonde influence. Le

tableau de Jean-Baptiste Belin de Fontenay reflète donc l'une des étapes menant à l'évolution des théories de l'art à la fin du 17^e siècle.

III – 7 – 2. LE STATUT DE LA NATURE MORTE DANS LA PEINTURE FRANÇAISE DANS LA SECONDE MOITIÉ DU 17^E SIÈCLE

Les fleurs, qui n'étaient pas le sujet central dans le programme original donné par Le Brun, sont devenues le thème du tableau final. Cette modification n'a pas étonné le jury de l'Académie royale puisque le tableau fut accepté sans contestation. Le peintre aurait pu exécuter une composition similaire au tableau de Jean Garnier, *Allégorie à Louis XIV, protecteur des Arts et des Sciences* (Fig. 8), composition dans laquelle le portrait du roi se trouve au centre et les éléments de nature morte aux alentours. Cependant, le peintre a plutôt opté pour une présentation originale. Son œuvre se distingue puisque la nature morte, genre mineur dans la hiérarchie des genres de peinture, occupe dans le tableau une place supérieure à celle du portrait et de la peinture d'histoire, qui sont des genres nobles.

Par contre, ce choix du peintre n'est pas incompréhensible si l'on replace le tableau dans son contexte d'origine, c'est-à-dire à l'Académie royale de peinture et de sculpture dans la seconde moitié du 17^e siècle. Sachant que l'orthodoxie de la hiérarchie des genres ne se conformait pas tout à fait à la réalité et que la doctrine du dessin n'a jamais eu le monopole, la nature morte n'était pas pour autant dépréciée dans la réalité malgré son rang inférieur dans la hiérarchie des genres. D'ailleurs, les travaux de la décoration pour la glorification royale accordaient à la nature morte une importance non négligeable. Certes, la peinture d'histoire dépeignant les hauts faits du roi occupait une place privilégiée au sein de l'Académie. Or, la nature morte avait des fonctions importantes, telles que de renforcer l'atmosphère triomphaliste, de donner une impression de magnificence et de contribuer à la glorification du roi. Avec l'ascension de la classe moyenne à la fin du siècle, la nature morte deviendra de plus en plus appréciée sur le marché. De par ces faits, l'élévation des fleurs au centre du tableau de Belin de Fontenay s'explique.

CONCLUSION

Belin de Fontenay, reçu à l'Académie royale de peinture et de sculpture comme peintre de nature morte, a présenté un tableau qui était bien plus qu'une simple nature morte. Cette analyse a permis de dégager cinq éléments majeurs du tableau.

Tout d'abord, l'œuvre de Belin de Fontenay s'inscrit dans la tradition panégyrique de la création artistique de la seconde moitié du 17^e siècle en France. En comparant Louis XIV au roi Henri II et à Jules César dans son tableau, le peintre fait une louange à Louis XIV. Le roi peut aussi être considéré comme la réincarnation de ces célèbres personnages historiques, puisqu'il est le protecteur de son pays ; que, grâce à lui, le peuple français est en paix ; et que son royaume est des plus prospères. Non seulement Louis XIV dépasse tous les princes et les empereurs du passé qui ne peuvent que se prosterner à ses pieds, il est aussi le roi de l'univers, arborant le titre de Roi-Soleil.

Ensuite, étant nouvellement converti au catholicisme, Jean-Baptiste Belin de Fontenay a accompli la tâche assignée lors de sa réception de démontrer sa foi catholique. Il a fait une analogie entre la restitution de son pouvoir à Cléopâtre par Jules César et la révocation de l'Édit de Nantes par Louis XIV qui a éliminé les rebelles hérétiques et restitué le pouvoir du catholicisme en France. Le peintre fait ainsi l'éloge de l'acte héroïque du roi et par conséquent s'est acquitté brillamment de sa tâche.

Représenté en statue dorée dans le tableau, Louis XIV s'est transformé en Roi-Soleil dont les rayons s'étendent partout sur le pays. Les fleurs, qui poussent dans les parterres et les jardins et éclosent grâce à l'éclat du soleil, représentent la prospérité de la monarchie et manifestent la magnificence de la Cour française, assurée grâce aux bons actes du roi. Elles sont dédiées à la gloire de Louis le Grand.

L'analogie entre le coloris, l'art de la rhétorique et les fleurs ainsi que l'opposition entre la polychromie des fleurs au centre et la monochromie des sculptures sur le côté permettent d'interpréter le tableau de Belin de Fontenay comme étant le reflet de la tendance des années 80 du 17^e siècle, celle de la primauté du coloris sur le dessin dans l'Académie royale.

La disposition des fleurs, du buste et de la pièce d'armure, quant à elle, suggère une autre interprétation : les fleurs, soit la nature morte, prédominent dans le tableau sur le buste, le portrait et la pièce d'armure, qui sont les objets de la peinture d'histoire. Contrairement à la normale, un genre inférieur dans la hiérarchie des genres, telle la nature morte, occupe ici une place plus importante que des genres considérés comme nobles. La nature morte, bien qu'elle ne se trouve qu'au second plan dans les décorations des résidences royales, contribue tout de même à la gloire royale. Somme toute, son statut à la fin du 17^e siècle n'était pas aussi déprécié que le laissait entendre la hiérarchie des genres.

Enfin, nous pouvons aussi conclure que la symbolique florale, bien qu'elle persiste encore dans la seconde moitié du 17^e siècle, n'est pas fort présente dans le tableau de Belin de Fontenay. Au lieu d'attribuer à chaque fleur une valeur symbolique, le peintre laisse présager qu'il n'en a attribué qu'une seule à l'ensemble des fleurs.

Malgré les observations faites au courant de cette analyse du tableau de Belin de Fontenay, ce présent mémoire ne représente qu'un survol de la nature morte française de la seconde moitié du 17^e siècle. Plusieurs questions demandent toujours d'être étudiées en profondeur.

La première question a trait à la hiérarchie des genres de peinture. Bien qu'elle soit considérée comme étant la doctrine officielle de l'Académie royale, la hiérarchie des genres n'a jamais éclipsé les autres théories de l'art du 17^e siècle. Elle fut employée en premier par Félibien pour ensuite influencer les élites françaises. Ce fut cependant Testelin qui la codifia. Les débats du dessin et du coloris ont aussi largement contribué à l'évolution de cette théorie. De plus, la peinture de genre qui occupe le quatrième rang dans la hiérarchie n'a pas été mentionnée dans la *Préface* de Félibien. Tout cela soulève la nécessité d'une étude approfondie sur la hiérarchie des genres au 17^e siècle.

La deuxième question concerne la théorie de Roger de Piles, une théorie qui a laissé des empreintes significatives sur la peinture française du 18^e siècle. Malgré son impact significatif, peu d'études traitent de cette théorie. Jusqu'à présent, il n'existe que deux ouvrages majeurs : *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, de Teyssèdre, et *Roger de Piles'*

theory of art, de Puttfarken. Les pensées de Roger de Piles méritent donc hors de tout doute des études plus complètes et plus approfondies.

La troisième question concerne la peinture de natures mortes. Tout comme la théorie de Roger de Piles, les études à son sujet sont peu nombreuses, en plus de ne pas être récentes. Deux ouvrages de Faré, *La nature morte en France, son histoire et son évolution du 18^e siècle au 19^e siècle*, de 1962, et *Le Grand Siècle de la nature morte en France*, de 1974, constituent pour l'instant les principales sources. Des études seraient nécessaires afin de révéler le réel statut de la peinture de natures mortes dans la peinture française du 17^e siècle. Limitées par l'objet de cette recherche, ces questions à développer sont laissées à d'autres chercheurs et historiens de l'art.

BIBLIOGRAPHIE

Sources imprimées

DEZALLIER D'ARGENVILLE, Antoine-Joseph (1762). *Abrégé de la vie des plus fameux peintres, avec leurs portraits gravés en taille douce, les indications de leurs principaux ouvrages, quelques réflexions sur leurs caractères, et la manière de connoître les desseins et les tableaux des grands maîtres*, Paris : De Bure l'aîné.

GÉLIS, François de (1981). *Histoire critique des jeux floraux depuis les origines jusqu'à leur transformation en académie (1323-1694)*, Genève : Slatkine reprints. [1912].

La Culture des fleurs (1692). Bourge en Bresse : Joseph Ravoux. [En ligne], <http://bibdigital.rjb.csic.es/spa/Libro.php?Libro=4589>. Consulté le 25 septembre 2010.

LE MOYNE, Pierre (1666). *De l'art des devises*, Paris : Cramoisy.

Le Parterre de la rhétorique Française, empaillé de toutes les plus belles fleurs d'éloquence qui se montrent dans les œuvres des orateurs tant anciens que modernes, ensemble le verger de poésie, ouvrage très-utile à ceux qui veulent exceller en l'un et l'autre art (1659), Lyon : C. de La Rivière.

MONTAIGLON, Anatole (1878). *Procès-verbaux de l'Académie Royale de peinture et de sculpture 1648-1793*, Paris : J. Baur, Libraire de la Société.

DE PILES, Roger (1673). *Dialogue sur le coloris*, Paris : Chez Nicolas Langlois. [En ligne], <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111107n/f7.image>. Consulté le 7 juillet 2011.

DE PILES, Roger (1970). *Conversation sur la connaissance de la peinture*, Genève : Slatkine reprints [1677].

DE PILES, Roger (1989). *Cours de peinture par principes*, Paris : Gallimard [1708].

SAINTE-MAURE duc de MONTAUSIER, Charles (1729). *Guirlande de Julie*, Paris : Éditeur N. Delangle.

VERTRON, Claude Charles Guyonnet de (1686). *Le Nouveau Panthéon, ou le rapport des divinités du paganisme, des héros de l'antiquité et des princes surnommez Grands, avec des inscriptions latines et françaises en vers et en prose, pour l'histoire du Roy, pour les revers de ses médailles, pour les monuments publics...*, Paris : J. Morel.

Dictionnaires

Académie française (1694). *Le Dictionnaire de l'académie française, dédié au roy*, Paris : J. B. Coignard. [En ligne], <http://www.classiques-garnier.com/numerique-bases/index.php?module=App&action=FrameMain>. Consulté le 8 novembre 2010.

BELLIER DE LA CHAVIGNERIE, Émile et Louis AUVRAY (1979). *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours*, New York : Garland. [1882-1887].

BÉNÉZIT, Emmanuel (1999). *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, Paris : Gründ.

BLUCHE, François (dir.) (1990). *Dictionnaire du Grand Siècle*, Paris : Fayard.

BRYAN, Michael (1886). *Biographical and Critical Dictionary of Painters and Engravers, from the revival of the art under Cimabue, and the alleged discovery of engraving by Finiguerra, to the present time*, London : H. G. Bohn.

BUNSON, Matthew (1995). *A Dictionary of the Roman Empire*, New York/Oxford : Oxford University Press.

FURETIÈRE, Antoine (1978). *Le dictionnaire universel d'Antoine Furetière*, Paris : S.N.L.-Le R. [1692].

JAL, Augustin (1872). *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire : errata et supplément, pour tous les dictionnaires historiques*, Paris : Plon.

RICHELET, Pierre (1680). *Dictionnaire français*, Genève : Chez Jean Herman Widerhold. [En ligne], <http://www.classiques-garnier.com/numerique-bases/index.php?module=App&action=FrameMain>. Consulté le 8 novembre 2010.

Monographies

BLUNT, Antony (1983). *Art et Architecture en France, 1500-1700*. Traduit de l'anglais par Monique Chatenet, Paris : Macula.

BURKE, Peter (1995). *Louis XIV : Les stratégies de la gloire*. Traduit de l'anglais par Paul Chemla, Paris : Édition du Seuil.

FARÉ, Michel (1962). *La nature morte en France, son histoire et son évolution du 18^e siècle au 19^e siècle*, Genève : Pierre Cailler.

FARÉ, Michel (1974), *Le Grand Siècle de la nature morte en France*, Paris : Office du livre.

FUMAROLI, Marc (1994). *L'école du silence : Le sentiment des images au XVII^e siècle*, Paris : Flammarion.

GOODY, Jack (1994). *La Culture des fleurs*, Paris : Édition du Seuil.

HEINICH, Nathalie (1993). *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris : Minuit.

KELLER-DORIAN, Georges (1920). *Antoine Coysevox – Catalogue raisonné de son œuvre*, Paris : L'Auteur.

LE FOLL, Joséphine (1997). *La peinture des fleurs*, Paris : Hazan.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (2003). *La tache aveugle : essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*, Paris : Gallimard.

LOUISSON-LASSABLIÈRE, Marie-Joëlle (1982). *La symbolique florale dans la poésie amoureuse de 1570 à 1620*, Thèse de doctorat, Saint-Étienne : Université de Saint-Étienne, UER de Lettres et sciences humaines.

Mérot, Alain, (1994). *La Peinture française au XVII^e siècle*, Paris : Gallimard/Milano : Electa.

POLLET, Christophe (1995). *Les Gravures d'Étienne Delaune*, Thèse de doctorat, Villeneuve d'Ascq Cédex : Presse universitaires du Septentrion.

PUTTFARKEN, Thomas (1985). *Roger de Piles' theory of art*, New Haven : Yale University Press.

SALVI, Claudia (2000). *D'après nature. La nature morte en France au 17^e siècle*, Paris : La Renaissance du Livre.

SCHNAPPER, Antoine (2004). *Le métier de peintre au Grand Siècle*, Paris : Gallimard.

SCHNEIDER, Norbert (1994). *Les natures mortes. Réalité et symbolique des choses la peinture de natures mortes à la naissance des Temps modernes*, Cologne : Benedikt Taschen.

STERLING, Charles (1985). *La nature morte de l'Antiquité aux nos jours*, Paris : Macula.

TEYSSÈDRE, Bernard (1957). *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris : La Bibliothèque des Arts.

Articles de revues et d'ouvrages collectifs

DÉMORIS, René (1997). « De la vérité en peinture chez Félibien et Roger de Piles – Imitation, représentation, illusion », *Revue d'esthétique : La naissance de la théorie de l'art en France 1640-1720*. Paris : Jean-Michel Place (n^{os} 31-32), p. 37-50.

DÉMORIS, René (2004). « Roger de Piles et la querelle du coloris », Emmanuelle Delapierre, Matthieu Gilles, Hélène Portiglia (dir.), *Rubens contre Poussin. La querelle du coloris dans la peinture française à la fin du XVII^e siècle*, Anvers : Ludion, p. 21-29.

François Souchal (2005). « Antoine Coysevox », François Bluche (dir.), *Dictionnaire du Grand Siècle*, Paris : Fayard, p. 426-427.

FUMAROLI, Marc (2001). « Les Abeilles et les Araignées », Anne-Marie Lecoq (dir.), *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris : Gallimard, p. 7-218.

GERMER et MICHEL (1997). « Introduction », *Revue d'esthétique : La naissance de la théorie de l'art en France*, Paris : Jean-Michel Place (n^{os} 31-32), p. 7-16.

KIRCHNER, Thomas (1997). « La nécessité d'une hiérarchie des genres », *Revue d'esthétique : La naissance de la théorie de l'art en France 1640-1720*, Paris : Jean-Michel Place (n^{os} 31-32), p. 187-196.

PUTTFARKEN, Thomas (1997). « La reconstruction de la pensée de Poussin par les théoriciens de l'Académie », *Revue d'esthétique*, Paris : Jean-Michel Place (nos 31-32), p. 133-148.

RIEU, Josiane (1992). « La décoration des armures au XVI^e siècle ou le corps du prince », *L'homme de guerre au XVI^e siècle. Actes du colloque de l'Association RHR Cannes 1989*, Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, p. 365-375.

SEGAL, Sam (1997). « Une symbolique du Bien et du Mal », Alain Tapié (dir.), *Le sens caché dans la peinture des fleurs : symbolique et botanique dans la peinture du XVII^e siècle*, Paris : Adam Biro, p.17-21.

TAPIÉ, Alain (1997). « La mythologie », *Le sens caché dans la peinture des fleurs : symbolique et botanique dans la peinture du XVII^e siècle*, Paris : Adam Biro, p. 133-145.

Articles de dictionnaires

BÉRENGER, Jean (2005). « Guerre de Hollande », François Bluche (dir.), *Dictionnaire du Grand Siècle*, Paris : Fayard, p. 685-687.

BÉRENGER, Jean (2005). « Nimègue (Les traités de) », François Bluche (dir.), *Dictionnaire du Grand Siècle*, Paris : Fayard, p. 1090-1091.

SOUCHAL, François (2005). « Coysevox Antoine », François Bluche (dir.), *Dictionnaire du Grand Siècle*, Paris : Fayard, p. 426-427.

Ouvrages collectifs

DEBAISIEUX, Françoise (1965). *Exposition J.B. Blin de Fontenay (1653-1715) : À l'occasion du 250^e anniversaire de sa mort*, Caen : Hôtel d'Escoville.

GRIVEL, Marianne et Marc FUMAROLI (1988). *Devises pour les tapisseries du roi*, Paris : Herscher.

LINZELER André (dir.) (1967-1971). *Inventaire du fonds français, graveurs du seizième siècle*, tome premier, *Androuet du Cerceau-Leu*, Paris : Bibliothèque nationale, t. I. [1932-1938].

LICHTENSTEIN, Jacqueline (dir.) (1995). *La peinture*, Paris : Larousse.

LICHTENSTEIN, Jacqueline et Christian, MICHEL (dir.) (2006). *Les conférences au temps d'Henry Testelin, 1648-1681*, Paris : École nationale supérieure des beaux-arts.

LICHTENSTEIN, Jacqueline et Christian, MICHEL (dir.) (2008). *Les conférences au temps de Guillet de Saint-Georges, 1682-1699*, Paris : Les Éditions Beaux-Arts de Paris.

PRÉAUD, Maxime (1980). *Inventaire du fonds français, graveurs du XVII^e siècle*, t. VIII-IX, Sébastien Leclerc, Paris : Bibliothèque nationale.

PRÉAUD, Maxime (1995), *Les Effets du Soleil : Almanachs du règne de Louis XIV*, Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux.

SPRANG, Sabine van, Gerda De BRABANDERE et Elisabeth LAUWERS-DERVEAUX (1996). *L'empire de flore : histoire et représentations des fleurs en Europe du XVI^e au XIX^e siècle*, Bruxelles : Renaissance du Livre.

WILLS, Geoffrey (dir.) (1984). *Le meuble : Des grands ébénistes aux designers*, Paris : Nathan.

WOLDBYE, Vibeke (dir.) (1991). *Flowers into Art : Floral Motifs in European Painting and Decorative Arts*, The Hague: SDU Publishers.

TAPIÉ, Alain (dir.) (1997). *Le sens caché dans la peinture des fleurs : symbolique et botanique dans la peinture du XVII^e siècle*, Paris : Adam Biro.

Site-webs

Académie des Jeux floraux (2010)., en ligne, <http://www.jeuxfloraux.fr/> , consulté le 22 décembre 2010.

Agence de photo de la Réunion des musées nationaux, en ligne, <http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/Home.aspx>.

Bibliothèque nationale de France (2011), en ligne, www.bnf.fr.

Musée du Louvre (2005-2011), en ligne, www.louvre.fr.

Wallace Collection, en ligne, www.wallacecollection.org, consulté le 9 août 2010.

Web Gallery of Art, en ligne, <http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>, consulté le 11 février 2010.

Annexe 1

Procès-verbal de l'Académie royale de peinture et de sculpture Du samedi 24e Novembre 1685⁵⁹

Cejourd'huy, vingt quatriesme Novembre 1685, l'Académie estant assemblée à l'ordinaire, sur la lecture qui a esté faicte de la délibération précédente, par laquelle il avoit esté remis à Monsieur Le Brun de donner au Sieur de Fontenay, qui s'y estoit présenté pour estre reçu Académicien, le sujet du tableau qu'il doit faire pour sa réception, la Compagnie, en laquelle Monsieur Le Brun s'est trouvé, lui a donné pour sujet de son dit tableau de réception de représenter un buste, de marbre ou de bronze, qui représente la figure du Roy, aux environs duquel buste il fera plusieurs festons de fleurs et de fruicts, des couronnes de lauriers et quelqu'autres ornemens convenables, et, parce que la Compagnie a voulu marquer aud. Sieur de Fontenay la joye qu'elle a de ce qu'il s'est nouvellement converty à la foy Catholique et exciter par ses grâces les autres de la Religion prétendue réformée, qui sont de la Compagnie, à rentrer dans le giron de l'Église, elle a donné audit Sieur Fontenay séance en l'Académie dès cejourd'huy, en attendant qu'il puisse faire son tableau, qu'il fera dans six mois, qui est le temps que la Compagnie lui a donné pour le faire, laquelle séance la Compagnie luy a accordée sans conséquence, sinon à l'esgard d'autres personnes de ladite Religion P. R., qui seroient capables d'estre reçues de l'Académie, qu'elle favorisera de la mesme grâce.

La Compagnie a résolu que l'on feroit samedi prochain, qui est un jour d'assemblée, un service pour deffunct Monsieur de Frède -Montagne. Académicien, décédé le treisiesme de ce mois, ainsy que l'on a acoutumé.

Le Brun — Desjardins — S. Bernard — De Sève — Coypel — De Beaubrun — Nouasse — Raon — P. Monier — Licherie — De Nameur — Bon Boulongne — J. Friquet de Vaurose — F. Torteбат — Jean Fontenay.

⁵⁹ MONTAIGLON, Anatole (1878), *Procès-verbaux de l'Académie Royale de peinture et de sculpture 1648-1793*, Paris : J. Baur, Libraire de la Société. Tome II, p. 312.

Annexe 2
Procès-verbal de l'Académie royale de peinture et de sculpture
Du samedi 30 Aoust 1687⁶⁰

Cejourd'huy, trentiesme Aoust 1687, l'Académie estant assemblée générale pour le jugement des ouvrages pour les Prix, avant que d'y procéder,

Le Sieur Jean-Baptiste Blain de Fontenay, Peintre, qui s'est présenté à l'Académie dès le dixiesme Novembre 1685, a apporté cejourd'huy le tableau représentant des fleurs et des fruitz, un buste du Roy et quelques trophées d'armes, qui luy avoit esté ordonné pour sa réception. La Compagnie, après avoir pris les voix par les fèves en la manière ordinaire, a reçu et reçoit ledit Sieur Jean-Baptiste Blain de Fontenay en qualité d'Académicien, pour avoir séance dans les assemblées et jouir des privilèges attribuez à la dite qualité, et a presté le serment acoutumé entre les mains de Monsieur Le Brun. Le présent pécuniaire luy a esté remis en considération des ouvrages qu'il a faicts lors de la cérémonie qui fut faicte en action de grâce de la santé du Roy et du mérite de son ouvrage. [...]

Le Brun — E. Lehongre — Baptiste Tuby — Girardon — De Sève — Coypel — Regnaudin — A. Paillet — Blanchard — J. Jouvenet — N. de Plate Montagne — Licherie — De Nameur — Magnier — Bon Boulogne Coypel — Van der Meulen — Edelinek — J. -Baptiste Monnoyer — Baudet — Parrocel — De Saint Georges — Poerson — Alexandre — De Largillière — Fontenay — Vignon.

⁶⁰ MONTAIGLON, Anatole (1878), *Procès-verbaux de l'Académie Royale de peinture et de sculpture 1648-1793*, Paris : J. Baur, Libraire de la Société. Tome II, p. 358.

ANNEXE 3

Grille des symboliques florales

Fruits et fleurs dans le <i>Vase d'or, fleurs et buste de Louis XIV</i> de Jean-Baptiste Belin de Fontenay	<i>De l'art des devises</i> (1669) de Pierre Le Moyne	<i>L'Histoire de Louis Le Grand</i> (1688) de Donneau de Vizé	<i>Le Parterre de la rhétorique Française</i> (1659)	<i>Devises pour les tapisseries du roi</i> (1668) de Jacques Bailly
Grenade	Fleur de grenade représente une âme qui a bien pris la teinture de la Vertu, un présage de Couronne			Les qualités abondantes
Anémone	Âme tranquille et modérée	Le courage du roi et l'ampleur de son âme	Qui figurent les exclamations vigoureuses	
Iris	La vertu qui n'importe point à la vue, mais uniquement à l'esprit, qui est toujours agréable sans hypocrisie, toujours aimable sans illusion, toujours la même sans altération et sans inconstance.			
Rosier	Personne en réputation et avec grâce			
Œillet	Vertu qui sait allier l'ardeur de la Charité à la blancheur de l'Innocence	L'abondance des vertus du roi		
Tulipe	Le plaisir de la vue et la gaieté		Les raisons tirées des lieux de Rhétorique	
Rose	sagesse de Minerve	Le sirop de la rose purge les maladies, comme le roi	Les termes les plus choisis	La beauté et la fierté,

		enlève les troubles; les épines symbolisent la force militaire du royaume		
Pavot			Les feintes du silence	
Lys			hypotypose	La candeur et la sincérité
Violette			Ironies propres à refuser les objections	
Diverses fleurs		Pour exprimer la gratitude et loyauté au roi	Idée du bon orateur	L'amour de la terre,

Annexe 4

Préface aux Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture (1668)⁶¹

ANDRÉ FÉLIBIEN

La représentation qui se fait d'un corps en traçant simplement des lignes ou en mêlant des couleurs est considérée comme un travail mécanique. C'est pourquoi, comme dans cet art il y a différents ouvriers qui s'appliquent à différents sujets, il est constant qu'à mesure qu'ils s'occupent aux choses les plus difficiles et les plus nobles, ils sortent de ce qu'il y a de plus bas et de plus commun, et s'anoblissent par un travail plus illustre. Ainsi celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement. Et comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines est beaucoup plus excellent que tous les autres. Cependant quoi que ce ne soit pas peu de chose de faire paraître comme vivante la figure d'un homme, et de donner l'apparence du mouvement à ce qui n'en a point, néanmoins un peintre qui ne fait que des portraits n'a pas encore atteint cette haute perfection de l'art, et ne peut prétendre à l'honneur que reçoivent les plus savants. Il faut pour cela passer d'une seule figure à la représentation de plusieurs ensembles ; il faut traiter l'histoire et la fable ; il faut représenter les grandes actions comme les historiens, ou les sujets agréables comme les poètes ; et, montant encore plus haut, il faut par des compositions allégoriques, savoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes, et les mystères les plus relevés. L'on appelle un grand peintre celui qui s'acquitte bien de semblables entreprises. C'est en quoi consistent la force, la noblesse et la grandeur de cet art. Et c'est particulièrement ce que l'on doit apprendre de bonne heure, et dont il faut donner des enseignements aux élèves.

L'on fera donc voir que non seulement le peintre est un artisan incomparable, en ce qu'il imite les corps naturels et les actions des homes, mais encore qu'il est un auteur ingénieux et savant, en ce qu'il invente et produit des pensées qu'il n'emprunte de personne. De sorte qu'il a cet avantage de pouvoir représenter tout ce qui est dans la matière, et ce qui s'est passé dans le monde, et encore d'exposer des choses toutes nouvelles dont il est comme le créateur.

⁶¹ LICHTENSTEIN, Jacqueline (dir.) (1995), *La Peinture*, Paris : Larousse, p. 605-606.

Annexe 5

Conférence sur un tableau du Titien représentant la Vierge, l'enfant Jésus et saint Jean-Baptiste le 12 Juin 1671⁶²

PHILIPPE DE CHAMPAIGNE

Il me semble, Messieurs, que ce tableau du Titien mérite bien d'être le sujet de notre entretien, et sans doute il y a sujet d'en tirer l'utilité que nos supérieurs se proposent de nos conférences, qui est qu'elles nous servent à nous élever et nous exhausser tous ensemble à l'avancement de notre profession.

Le sujet de ce tableau, comme il se voit, est d'une Vierge assise qui tient le petit Jésus. Saint Jean-Baptiste semble faire avancer son agneau vers cette sainte qui est comme assise à terre, laquelle vraisemblablement est représentée pour sainte Agnès. Les nus de ces figures ont un air admirable : quoique le ciel soit clair et que le paysage ne soit pas brun, cependant les carnations font un effet incomparable, et ont plus d'éclat que beaucoup de coloris qui sont avantagés par des fonds tout bruns, ce qui est un effet de cette possession extrême d'une belle manière de peindre que cet homme possédait au plus haut degré. Le petit Jésus est charmant ; cette jambe droite avance tout à fait bien, et il me semble que la tête de cette sainte, avec le petit Jésus, sont, à mon avis, les plus excellentes parties de ce rare tableau. Car il faut tomber d'accord qu'il ne se peut rien voir de plus tendrement fini et qui tient le plus du grand dans l'art de peindre, et il me semble que ce rare et savant coloriste a joint et ramassé dans son pinceau tout ce que l'on peut désirer pour bien peindre.

Ne faut-il pas avouer que ce paysage est extraordinairement beau ? Il est coloré et traité de la même force que les figures, sans affectation de le tenir brun pour le faire paraître, en sorte qu'il semble que le clair et l'éclatant proche et derrière les carnations aient fait un pacte et un accord particulier avec ce savant imitateur de la nature pour ne se pas nuire les uns aux autres. Car l'on voit qu'il ne s'est pas soucié de fuir tout ce que l'on fuit d'ordinaire, de crainte de ne pas faire paraître les chairs. Pour lui, il ne s'en est pas mis en peine en bien des rencontres, comme il se voit par cette terrasse d'un jaune clair derrière la tête de la sainte, qui est une couleur qu'on évite d'ordinaire d'opposer aux carnations. Cependant vous voyez ici que cette rencontre, où il joint encore un troupeau de moutons, ne nuit nullement à l'éclat de la belle couleur de la tête de ladite sainte. ce qui est sans doute un effet de la grande et surdominante étude qu'il faisait de la diminution des couleurs, qu'il observait avec une pratique si juste qu'il rendait ses tableaux comme une seconde nature.

L'on ne pourrait entreprendre de vouloir ôter cette surprenante qualité du charmant pinceau du Titien sans faire une grande injustice et se rendre méconnaissant d'un don qu'il a eu si particulièrement du ciel que nul autre ne l'a égalé. Il faut avouer qu'il était né avec ce génie, et jamais les autres qui n'ont pas eu en partage ce beau don de la nature comme lui, nonobstant tous leurs efforts, ne l'ont pu égaler.

Quant aux proportions et la correction des figures, il semble que ce n'est pas la partie qui l'a le plus occupé dans ce tableau : les jambes de la Vierge paraissent, à la vérité, courtes,

⁶² LICHTENSTEIN, Jacqueline (dir.) (1995), *La Peinture*, Paris : Larousse, p. 529-530.

et le contour depuis la ceinture de la sainte jusqu'au pied, fait un peu de peine, le ventre n'étant pas distingué. Ce sont bien des effets qui se peuvent rencontrer par les draperies qui souvent confusent le nu : les voulant imiter dans ces accidents, quoique l'on suive la nature, l'on ne sait pas ce qui peut se trouver de beau en elle quand on le cherche bien. Il est vrai que cette recherche est ce qui donne beaucoup de peine, et comme c'est en elle que consiste l'une des plus belles parties du peintre, qui est la correction et la justesse des proportions, c'est aussi ce qui doit occuper le plus ; car cette partie est plus à acquérir par l'effort de l'étude qu'à l'attendre de la nature

Car l'expérience nous fait voir, comme tout le monde en demeure d'accord, qu'il est vrai qu'il y a peu de peintres corrects, et il s'en trouve bien plus qui ont un beau faire en traitant les couleurs, parce que plusieurs s'appliquent naturellement à cette belle couleur par une pente qu'ils ont en eux-mêmes pour ce bel éclat extérieur qui leur touche le cœur. Ce n'est pas que cette partie ne soit tris nécessaire ; mais l'étudier plus que le principal et en faire sa seule élude, c'est se tromper soi-même, c'est choisir un beau corps, se laisser éblouir de son éclat et ne se pas mettre assez en peine de ce qui doit animer cette belle apparence, qui ne peut subsister seule, quelque beauté qu'elle puisse avoir, parce que la beauté d'un corps ne fait rien à sa vie, si l'âme et l'esprit ne l'animent.

Pour justifier mon dire par l'exemple d'un des plus rares peintres de notre siècle dont les œuvres font l'admiration continuelle de la Compagnie, qui est M. Poussin, ses premières études ont donné dans les belles couleurs ; voulant presque forcer son génie, qui avait beaucoup d'ouverture pour le solide. à suivre cet éclat extérieur, il ne laissa pas d'en acquérir une portion ; quoiqu'il ne s'y fût pas abandonné comme à l'unique sujet qui lui échauffait le cœur, néanmoins il fit une course de quelques années dans la carrière des coloristes ; mais s'étant détrompé, il revint d'une telle façon qu'il a dit hautement depuis que cette étude unique n'était qu'un obstacle visible et un écueil inévitable aux jeunes gens pour parvenir au véritable but de la peinture, soutenant par des raisons invincibles que ce qui s'attache au principal et au solide de la peinture s'acquiert toujours en pratiquant une assez belle méthode de peindre, sans qu'il soit nécessaire de s'entêter de cette partie seule.

Annexe 6

Conférence sur le mérite de la couleur le 7 novembre 1671⁶³

GABRIEL BLANCHARD

Les conférences de l'Académie ayant été établies pour chercher la vérité et nous éclaircir de nos doutes, trouvez bon, Messieurs, que je vous propose les miens (au sujet du mérite de la couleur).

J'ai douté longtemps si je devais remettre sur le tapis cette même matière, mais après y avoir bien pensé, et la chose qui est d'une assez grande conséquence n'ayant point été, à mon avis, assez agitée ni soutenue de part et d'autre, j'ai cru que je le pouvais faire, et qu'étant, Messieurs, zélés et bien intentionnés pour l'Académie, bien loin de m'en savoir mauvais gré, vous seriez les premiers à me donner du courage et à m'aider de vos avis.

Vous voyez bien, Messieurs, que c'est le mérite de la couleur que je veux vous proposer, et je tâcherai de le faire en très peu de paroles, afin que chacun ait le temps de se faire entendre et dire ce qu'il pense sur ce sujet.

1. Mais avant que d'entrer en matière, je vous prie, Messieurs, d'être bien persuadés que l'esprit qui m'anime dans ce discours n'est point celui de contradiction, non plus que de mépris pour le dessin. Au contraire, je l'estime justement, et comme une partie d'autant plus belle qu'elle est difficile à acquérir. Et, sans qu'il soit besoin de m'en expliquer davantage, les restes de sculpture que nous avons de l'Antiquité nous en font un assez digne éloge. [...]

3. Vous savez, Messieurs, que l'on proposa dernièrement la couleur, et je vous avoue que je portais avec impatience ce qui en fut dit en présence d'un des beaux tableaux de Titien. Car cet ouvrage incomparable ne s'accordait point avec ceux qui témoignèrent toute leur indifférence pour le beau coloris dans le temps qu'il charmait tout le reste de l'assemblée. Pour moi, je fus un de ses admirateurs, et c'est avec un grand plaisir que je tâcherai de défendre la partie qui en fait tout le prix et toute la valeur.

4. Je ne vous dirai rien en particulier touchant l'effet des couleurs. M. Le Brun, ce grand homme qui a dessein de parler de toutes les parties de la peinture, et qui en a déjà traité quelques-unes si admirablement, s'en acquittera à son ordinaire, et remplira très parfaitement tout ce que vous en pouvez attendre.

5. Il est nécessaire, pour m'expliquer plus nettement, de faire remarquer non seulement ce que c'est que nous appelons couleur, mais encore ce que c'est que peinture.

6. On peut, à mon avis, définir la peinture de cette manière : un art qui, par le moyen de la forme et des couleurs, imite sur une superficie plate tous les objets qui tombent sous le sens de la vue. Cette définition est, il me semble, fort juste, puisqu'elle convient parfaitement à la peinture et la distingue d'avec les autres arts.

7. Cet art a trois parties que nous appelons Invention, Dessin et Couleur. La première invente les objets et les dispose de la manière la plus avantageuse et la plus convenable ; la seconde leur donne de justes proportions, et la troisième leur distribue les couleurs les plus capables d'imposer aux yeux et de les tromper.

⁶³ LICHTENSTEIN, Jacqueline (dir.) (1995), *La Peinture*, Paris : Larousse, p. 531-534.

C'est de cette dernière dont j'entends parler et dont on abaisse si fort le mérite dans une des dernières conférences, où il fut décidé qu'elle était de peu de conséquence et qu'il ne fallait s'attacher qu'au dessin.

Cette décision a été donnée, à mon avis, avec un peu trop de précipitation, et sans avoir suffisamment entendu les raisons qui peuvent établir une opinion plus reçue et plus conforme à la vérité.

8. Il me semble donc, Messieurs, que, pour la défense de la couleur on peut établir raisonnablement trois choses :

9. La première, que la couleur est aussi nécessaire dans l'art de la peinture que le dessin.

10. La deuxième, qu'en diminuant le mérite de la couleur on diminue celui des peintres.

11. Et la troisième, que la couleur a mérité les louanges de l'Antiquité et qu'elle mérite encore celles de notre siècle.

12. I. La première vérité que j'avance s'établira facilement, si vous faites réflexion que, dans quelque art que ce soit, il y faut recevoir toutes les parties qui le composent, et que qui en retrancherait la moindre chose en retrancherait autant de sa beauté et de sa perfection, et que, s'il y en a quelqu'une qui soit plus estimable et plus nécessaire qu'une autre, c'est sans doute parce qu'elle contribue davantage à nous faire arriver à la fin de l'art dont elle fait partie.

Par exemple, dans l'art d'éloquence, la fin est de persuader, et il est certain que, s'il y a quelque partie d'éloquence plus considérable qu'une autre, c'est parce qu'elle contribue davantage à persuader.

13. Or nous avons premièrement à examiner deux choses : la première, quelle est la fin que le peintre en général se doit proposer dans son ouvrage, et la deuxième, laquelle de ces deux choses, ou du dessin ou de la couleur, conduit plus directement à cette même fin que le peintre se propose.

14. Pour m'éclaircir de la première, est-ce assez de dire que la fin du peintre est d'imiter la nature? Non, puisque tous les beaux-arts se proposent la même chose, tromper les yeux, ce n'est point encore assez ; car il y a beaucoup d'occasions où la sculpture pourrait le faire.

15. Qu'est-ce donc que cette fin du peintre? C'est bien de tromper les yeux et d'imiter la nature ; mais il faut ajouter que cela se fait par le moyen des couleurs, et il n'y a que cette seule différence qui rende la fin de la peinture particulière, et qui la distingue d'avec celle des autres arts. Et un peintre n'est peintre que parce qu'il emploie des couleurs capables de séduire les yeux et d'imiter la nature. C'est où il doit tendre, et c'est enfin le but qu'il se doit proposer dans son ouvrage.

16. Que ce soit la couleur qui soit la plus capable de conduire à cette fin du peintre, laquelle nous venons d'établir, c'est, je crois, ce dont personne ne doute, et ce serait, Messieurs, abuser de votre audience que d'employer des paroles pour prouver une vérité aussi constante que celle-là. [...]

21. Il y en a encore qui veulent que la fin du peintre soit seulement de plaire aux yeux et de les tromper agréablement, disant qu'un dessin juste et selon toutes les règles doit imposer aux yeux plutôt que la couleur, laquelle se trouve dans la nature même, tantôt d'une façon et tantôt d'une autre, et que plusieurs savants peintres, dont le goût est toujours bon à suivre, ont passé toute leur vie dans le dessin et n'ont fait que peu d'estime de la couleur.

22. Il est pareillement facile de répondre à cette objection : car, quand même la fin de la peinture serait de plaire seulement, n'y a-t-il pas plus d'avantage de plaire à tout le monde que de ne plaire qu'à un petit nombre ? Le dessin dans toute sa justesse n'est connu que de très peu de personnes et ne flatte le goût que des plus fins connaisseurs et des plus habiles peintres, au lieu que

la couleur, comme nous la supposons, dans toute sa justesse et toute son harmonie, charme tout le monde. C'est peu de ne plaire qu'aux ignorants ; c'est beaucoup de ne plaire qu'aux savants ; mais il est d'une perfection consommée de plaire à tout le monde.

23. Pour ce qui est de ceux qui se sont adonnés au dessin plutôt qu'à la couleur, laquelle ils ont, si vous voulez, négligée, je n'en suis point surpris ; le dessin a ses beautés, il a ses charmes, et vous savez que c'est un bien d'autant plus considérable qu'il coûte de temps, de soins et de veilles, et que, pour le posséder dans sa perfection, c'est un terme qui n'est pas assez long que celui de la vie. [...]

26. Pour ce qui est d'imposer aux yeux. il est certain qu'un tableau d'un dessin médiocre où les couleurs seront dans tout leur éclat et dans toute l'harmonie possible fera plus d'effet et trompera davantage nos yeux qu'un où le dessin, d'une dernière justesse, renfermera des couleurs médiocres. [...]

27. II. La seconde proposition que je vous ai avancée se prouve encore par la définition de la peinture, par laquelle je vous ai suffisamment fait entendre que la couleur est ce qui fait le peintre et le distingue de tous les autres.

28. L'homme a cela de commun avec les végétaux qu'il croît, avec les brutes qu'il sent, et n'est homme que par la raison ; et l'on peut fort bien dire que celui-là est plus homme qui se sert le mieux de sa raison. Le peintre a de commun avec tous ceux qui font profession des beaux-arts qu'il imite la nature, avec les sculpteurs et les graveurs qu'il dessine, et n'est peintre que par la couleur, de sorte que l'on peut raisonnablement dire que celui-là est plus savant peintre, lequel possède mieux cette partie de la peinture que nous appelons couleur et la sait mieux mettre en usage.

29. Si donc c'est elle qui vous distingue des autres et vous donne la qualité de peintre, pourriez-vous la négliger sans vous négliger vous-même et diminuer son mérite sans diminuer le vôtre ?

Il ne reste plus présentement qu'à vous faire voir que la couleur a mérité les louanges de l'Antiquité et qu'elle mérite celles de notre siècle. [...]

31. III. Tous ceux qui ont lu quelque chose de ce qui a été écrit en faveur des beaux-arts du temps qu'ils étaient en vigueur dans la Grèce ont pu remarquer que Zeuxis a remporté autant de louange à cause de l'intelligence qu'il avait des couleurs qu'Apelle pour la justesse de ses contours. Si donc l'on a balancé leur mérite dans un temps où le dessin était au-dessus de l'état où il se trouve aujourd'hui, et où la couleur l'aurait cédé à celle de notre temps, et si nous comparons ces deux parties, le dessin et la couleur, dans l'état présent où elles se trouvent, dont la première n'est pas même tant déchuë que celle-ci s'est augmentée de force et de beauté par l'invention de l'huile, pourquoi lui voulons-nous dénier l'estime qui est due à cette partie ? Nos yeux sont-ils plus fins dans le temps où nous vivons qu'ils ne l'étaient en celui-là ? Avons-nous de nouvelles connaissances dans les arts qui aient été cachées au siècle d'Alexandre et qui nous donnent le droit de faire le procès de la couleur, laquelle a mérité l'estime des plus grands génies de l'Antiquité ? Oui, Messieurs, puisque nous faisons le procès à la couleur, nous le faisons non seulement à Zeuxis, mais même au Titien, l'un et l'autre favori de leurs princes, comme ils l'ont été de la peinture. Nous le faisons au Giorgione, à Tintoret, à Véronèse et à tous les Lombards, à Rubens et à toute son école. Et tout le crime de ces grands hommes est d'avoir été sensible au charme de la couleur. Si cela est. Messieurs, je doute qu'il y ait quelqu'un dans la Compagnie qui ne se sente coupable du même crime lorsqu'il regarde et qu'il considère attentivement ces miracles de l'art, ces ouvrages admirables, où ils n'ont rien épargné pour le faire paraître avec tous ses charmes. Ainsi, Messieurs, puisque nous nous laissons toucher insensiblement aux attraits de la couleur, et

que vous seriez coupables vous-mêmes si vous accusiez ces grands hommes dont les ouvrages vous enchantent et vous font oublier ce qui y manque d'ailleurs, conservez cette belle enchanteresse, travaillez pour acquérir cette belle partie qui vous fait peintres, et qui vous donne une qualité pour laquelle tous les gens d'esprit ont de l'estime et de la vénération. [...]

Annexe 7

Sentiment sur le discours du mérite de la couleur par M. Blanchard le 9 janvier 1672⁶⁴

CHARLES LE BRUN

Pour bien parler du mérite de quelque chose, il faut savoir en quoi il consiste. Or le véritable mérite est celui qui se soutient de lui-même et qui n'emprunte rien d'autrui.

De sorte que, pour connaître le mérite du dessin et celui de la couleur, et pour en faire la différence, il faut considérer laquelle de ces deux choses subsiste davantage par elle-même et est plus indépendante de toutes les autres.

Premièrement :

On doit savoir qu'il y a deux sortes de dessin : l'un qui est intellectuel ou théorique, et l'autre pratique :

Que le premier dépend purement de l'imagination, qu'il s'exprime par des paroles et se répand dans toutes les productions de l'esprit :

Que le dessin pratique est produit par l'intellectuel et dépend par conséquent de l'imagination et de la main ; il peut aussi s'exprimer par des paroles.

C'est ce dernier qui, avec un crayon, donne la forme et la proportion, et qui imite toutes les choses visibles jusqu'à exprimer les passions de l'âme, sans qu'il ait besoin pour cela de la couleur, si ce n'est pour représenter la rougeur et la pâleur.

On peut ajouter à ce que je viens de dire que le dessin imite toutes les choses réelles, au lieu que la couleur ne représente que ce qui est accidentel.

Car l'on demeure d'accord que la couleur n'est qu'un accident et qu'elle est produite par la lumière, parce qu'elle change selon qu'elle est éclairée, en sorte que, la nuit, le vert paraît bleu et le jaune paraît blanc, étant tous deux éclairés d'un flambeau. Ainsi la couleur change selon la lumière qui lui est opposée.

Il faut encore considérer que la couleur qui entre dans ces tableaux ne peut produire aucune teinte ni coloris, que ce ne soit par la matière même qui porte la teinte ; car l'on ne saurait faire du vert avec une couleur rouge ni du bleu avec du jaune. C'est pourquoi l'on peut dire que la couleur dépend tout à fait de la matière, et par conséquent qu'elle est moins noble que le dessin qui ne relève que de l'esprit.

On peut encore ajouter à cela que la couleur dépend du dessin, parce qu'il lui est impossible de représenter ni figurer quoi que ce soit, si ce n'est par l'ordonnance du dessin.

Elle ne peut pas même exprimer le moindre pli de draperie que ce ne soit le dessin qui lui donne la forme, tant son arrangement dépend de lui seul ; autrement il n'y aurait aucun ordre dans la distribution de la couleur, et les broyeurs seraient au même rang que les peintres, si le dessin n'en faisait la différence : car ils emploient des couleurs comme eux, et savent presque aussi bien qu'eux de quelle manière il les faut étendre.

Ainsi nous voyons que c'est le dessin qui fait le mérite de la peinture, et non pas la couleur.

Et s'il est vrai, comme nous avons dit, que le mérite de quelque chose est d'autant plus grand

⁶⁴ LICHTENSTEIN, Jacqueline (dir.) (1995), *La Peinture*, Paris : Larousse, p. 534-537.

qu'il dépend moins d'une cause étrangère, il s'ensuit que le mérite du dessin est infiniment au-dessus de celui de la couleur, lequel tire son lustre du dessin. C'est pourquoi il ne la faut pas élever si haut, jusqu'à vouloir prétendre que c'est elle qui fait les peintures et les tableaux, et que, sans elle, il n'y aurait point de peintre ni de peinture, car nous venons de voir que c'est le dessin qui lui commande et qui en fait tout l'éclat et toute la gloire.

Et si nous nous en rapportons à ce que les Anciens nous ont dit de l'origine de la peinture, nous verrons que ce ne fut pas avec de la couleur qu'elle fut trouvée ; car l'on dit que la bergère qui fit le portrait de son amant n'avait pour couleur et pour pinceau qu'un poinçon, ou tout au plus un crayon avec lequel elle traça l'image de ce qu'elle aimait, et néanmoins toute l'Antiquité n'a pas laissé de nommer ce premier portrait l'origine de la peinture, quoique l'ouvrière n'eût employé aucune couleur pour le faire.

Il est donc aisé de conclure que ce n'est pas la couleur qui fait le peintre ni le tableau ; mais je demeure d'accord qu'elle contribue et aide à lui donner la dernière perfection, de nième que la beauté du teint achève de donner la perfection aux beaux traits du visage.

Car assurément le peintre ne peut être parfait qui ne sache bien appliquer les couleurs, ni un tableau ne saurait être accompli en toutes parties que la couleur n'y soit employée doctement et avec économie. Mais je dirai aussi que cette doctrine et cette économie viennent du dessin, et qu'en un mot tom l'apanage de la couleur est de satisfaire les yeux, au lieu que le dessin satisfait l'esprit.

Et comme ces tableaux sont faits pour plaire à l'un et à l'autre, la couleur a sa part, comme je viens de dire, dans la perfection de l'ouvrage.

De sorte qu'il ne la faut pas négliger ni en faire peu d'estime ; au contraire, il la faut étudier avec soin et avec application, mais de manière que le dessin soit toujours le pôle et la boussole qui nous règle dans cette étude, afin de ne pas nous laisser submerger dans l'océan de la couleur, où beaucoup de gens se noient en voulant s'y sauver.

De sorte que, pour éviter ces dangers, il faut s'appliquer fortement dans l'étude du dessin ; et pour vous y encourager, je vous dirai, Messieurs, que l'éloquent discours qui a fait tout récemment la louange de l'architecture à l'ouverture de l'Académie de Messieurs de l'Architecture a fait aussi l'éloge du dessin, d'autant que c'est par lui que l'architecture met au jour toutes ses plus belles idées.

C'est lui qui lui fait tracer le plan de tous ces grands édifices, de ces ponts, ces chaussées, ces fortifications, ces places publiques et toutes ces magnifiques structures qu'elle met au jour ; c'est lui qui perfectionne l'architecte, et je n'en veux d'autre preuve que ce que Vitruve enseigne, lorsqu'il dit qu'il faut que l'architecte sache parfaitement dessiner, ce qu'il n'entend pas seulement à l'égard des bâtiments, mais aussi du corps humain, parce que c'est des proportions de l'homme qu'il tire toutes celles de ces grands édifices et qu'il en forme même les parties.

Il nous apprend aussi que les proportions des colonnes sont tracées sur celles de ces chefs-d'œuvre de la nature, et qu'il y en a de divers sexes, les unes formées sur l'homme et sur la femme, et d'autres même sur des jeunes filles.

De sorte qu'il fait voir par là que l'architecte doit bien savoir ces propositions, mais qu'il faut encore qu'il les sache parfaitement dessiner en tout ce qui se voit dans la nature, car sans cela il ne serait pas capable de former tous les ornements qui enrichissent les bâtiments. Comment l'architecture pourrait-elle, sans le dessin, donner la forme de toutes ces pyramides, ces obélisques qui sont chargés de lettres hiéroglyphiques qui n'ont pu être tracées que par le dessin?

Comment ferait-elle voir tous ces superbes mausolées qui ont marqué la grandeur de ceux dont ils enfermaient les cendres, et ces magnifiques arcs de triomphe, qui ne sont, à vrai dire, que de fameux piédestaux que le dessin a inventés pour porter la statue du conquérant, et pour y recevoir des tableaux de marbre que le dessin y doit tracer pour représenter les faits d'armes et les triomphes des victorieux.

C'est par le dessin que toutes ces statues de marbre et de bronze que l'on élevait à l'honneur des hommes vertueux prenaient leurs formes et leurs proportions ; car l'on demeurera d'accord que les plus savants et les plus fameux sculpteurs n'ont trouvé la beauté de leurs contours et la justesse de ces proportions de leurs figures que par le moyen du dessin.

Et, pour tout dire en peu de mots, l'architecture et le dessin ne sont qu'une même chose, d'autant que le dessin rend le peintre et le sculpteur capables d'être architectes.

Je n'en veux pas d'autre autorité que celle qui fut prononcée dans le savant discours dont j'ai parlé. Car ce fameux ouvrier, qui proposa à Alexandre de faire sa statue du mont Athos, fit bien voir qu'il était sculpteur, puisqu'il proposa une statue plutôt qu'un bâtiment, et qu'il était peintre par la manière dont d'usa pour se faire voir de ce conquérant ; car assurément il fallait être peintre pour inventer cette manière d'habillement qu'il prit : la peau du lion qu'il avait sur ses épaules et la massue qu'il tenait à sa main formaient comme un tableau qui, par son spectacle, arrêta Alexandre et qui donna le moyen à l'inventeur de faire entendre son dessein à ce prince.

L'on ne peut pas non plus douter que ce sculpteur n'entendît parfaitement les bâtiments, puisqu'il jeta le fondement de la ville d'Alexandrie.

Ainsi nous voyons que le dessin fait que les architectes, les peintres et les sculpteurs ne sont qu'une seule et même chose.

Nous en trouverons beaucoup d'exemples dans l'Antiquité outre celui que je viens de marquer. Mais sans aller si loin, il faut considérer quels ont été les architectes des derniers siècles.

Il n'y en a presque pas un qui ne fût peintre ou sculpteur, et pour s'en instruire, il ne faut que lire Vasari et voir les fameux temples, les superbes palais qu'ont faits Michel-Ange et Raphaël, et si ce dernier a mérité le nom de divin par son dessin et son pinceau dans l'école des peintres, il l'a mérité aussi dans son architecture : car c'est ainsi que le nomme Serlio, lorsqu'il rapporte un morceau de bâtiment de ce fameux peintre qu'il met en parallèle avec les plus beaux de ceux de l'Antiquité.

Je ne dirai rien des ouvrages d'architecture qu'a faits Jules Romain et tous les peintres et sculpteurs de son temps.

Nous en avons encore vu dans le siècle d'aujourd'hui qui ont fait la même profession ; Pietre de Cortone, André Sacchi, l'Algarde et le cavalier Bernin qui est encore vivant nous font bien voir par leurs ouvrages qu'un peintre et un sculpteur peuvent être bons architectes quand ils sont bons dessinateurs.

Et si un jour notre monarque peut être informé de la conformité et de l'union qu'il y a entre la peinture et l'architecture, il ne voudra pas sans doute les séparer d'ensemble et ne formera qu'une école des deux qu'il a établies.

Je suis persuadé aussi que si les grandes affaires de Mgr le Surintendant des Bâtiments, notre protecteur, lui permettent d'y faire réflexion, qu'il les unira dans une même école, comme elles le sont dans leurs productions, et ce sera alors, Messieurs, que vous connaîtrez l'avantage du dessin, et que vous n'aurez pas de peine à faire la différence de son mérite

pour l'élever infiniment au-dessus de celui de la couleur.

Ce sera lui qui vous fera prendre part dans la composition de ce fameux ordre français, qui doit porter autant de figures allégoriques qu'il aura d'ornements pour marquer l'état glorieux où est aujourd'hui la France sous le règne de Louis XIV, le plus grand et le plus triomphant monarque qu'elle ait jamais vu.

